



La superstition dans les contes fantastiques français du dix-neuvième siècle

Ludivine Brehier

► To cite this version:

Ludivine Brehier. La superstition dans les contes fantastiques français du dix-neuvième siècle. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT: 2014PA030031 . tel-01335830

HAL Id: tel-01335830

<https://theses.hal.science/tel-01335830>

Submitted on 22 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 120 – Littérature française et comparée
Centre de Recherche sur les Poétiques
du XIX^e siècle (EA3423)

Thèse de doctorat en littérature française et comparée

Ludivine BREHIER

LA SUPERSTITION DANS LES CONTES FANTASTIQUES FRANÇAIS DU
XIX^E SIÈCLE

Thèse dirigée par M. Paolo TORTONESE

Soutenue à Paris, le 19 mars 2014
en vue de l'obtention du grade de Docteur en Littérature française

Membres du jury :

M. Daniel Compère (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

M. Pierre Jourde (Université Stendhal – Grenoble 3)

Mme Nathalie Prince (Université du Maine)

M. Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

À la mémoire de ma maman

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu Paolo Tortonese qui a dirigé ces recherches sur la superstition dans le conte fantastique français, un vaste sujet. Je lui dois une sincère reconnaissance pour son soutien intellectuel et moral, pour sa disponibilité, pour son jugement avisé tout au long de ces années parsemées de doutes, ainsi que pour avoir eu confiance en mes intuitions littéraires, tout en les recadrant avec tact lors de certains moments d'égarements. C'est pour moi un grand privilège d'avoir reçu l'enseignement de M. Tortonese depuis le tout début de mes études à l'Université de Savoie et d'avoir obtenu son assentiment jusqu'au terme de ce travail.

Je remercie également Daniel Compère, Pierre Jourde et Nathalie Prince qui ont accepté de participer au jury de cette thèse et me font l'honneur de lire ces pages.

J'adresse aussi mes remerciements à l'école doctorale de littérature française et comparée, à son équipe et à son directeur, Philippe Daros, qui ont accueilli mes recherches en cours et m'ont permis de les achever sereinement au sein de l'Université Sorbonne-Nouvelle.

Cet ouvrage doit beaucoup aux travaux des spécialistes du fantastique auxquels je fais fréquemment référence, ainsi qu'aux chercheurs que la superstition et la croyance en général ont inspiré. Je leur dois le sérieux et la cohérence de cette thèse qui prend pourtant sa source dans des notions faisant l'apologie de la distraction et de l'invraisemblable.

Mes remerciements s'adressent aussi aux personnes de mon entourage qui m'ont soutenue dans ce projet solitaire. Mes frères, en particulier, m'ont été d'un soutien inestimable lorsque cette réalité détestée par les fantastiqueurs nous a à notre tour frappés de sa cruauté. Appartenir à la fratrie Brehier m'a permis de passer les épreuves d'une vie injuste et de trouver la force de mener à bien ce travail.

C'est avec beaucoup d'émotion que je remercie, malgré la douloureuse séparation, mon grand-père, Louis Gillotte, et ma maman, Claudine Brehier, pour m'avoir transmis le goût de la lecture et des belles lettres à leur insu. Outre leurs soutiens affectifs, tous deux ont été les mécènes intellectuels et financiers qui m'ont permis de prendre la voie de la faculté et d'ajouter ma pierre à l'édifice à la bibliothèque familiale. La fatalité les ont emportés avant la lecture de ces lignes, c'est avec un profond respect que je les remercie d'avoir toujours cru en moi.

Je suis également reconnaissante envers Denise, ma chère *belle-sœur*-dévoreuse-de-livres, qui a donné de son temps précieux pour relire mes travaux et « lisser » un style encore novice, au lieu de profiter pleinement de ses péripéties maritimes en famille. Cette thèse a eu la chance d'être notamment corrigée dans les caletas du bout du monde, en Terre de feu, ainsi qu'aux abords pour le moins hurlants et chaotiques des îles Malouines. L'aventure fantastique s'étend au-delà des pages noircies de ce travail, géographiquement et affectivement parlant.

L'orthographe, la grammaire et la conjugaison ont aussi été supervisées par les sérieuses et fidèles relectures de ma précieuse amie Claire. Ses remarques et ses encouragements avisés participent à la qualité de mon écriture, et sa tendre amitié a eu raison de nombreux découragements. Je la remercie d'avoir sacrifié de son temps déjà bien occupé par un travail et une vie de famille chronophages.

Je remercie particulièrement M. et Mme Compain pour leur écoute, leur motivation et leur dévouement. J'ai respectivement trouvé une oreille attentive et des paroles stimulantes alors que les pages peinaient à se remplir ; ainsi que des remarques stylistiques et orthographiques pertinentes lorsque l'inspiration était enfin là.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude envers Alice, amie de très longue date, qui m'a souvent soutenue dans les périodes difficiles et dont le tempérament pragmatique m'a guidée à différents égards. Je dois la traduction de mon résumé à sa verve anglophone et à sa capacité de travailler dans l'urgence, merci.

Ces dernières semaines d'écriture ont été marquées par l'agréable rencontre d'Audrey. Je la remercie pour avoir corrigé quelques pages à la dernière minute, mais avant tout pour sa gentillesse et son sourire toujours égaux.

Ces remerciements seraient incomplets si je ne reconnaissais pas ma dette envers mes amis de Paris et d'ailleurs. J'ai trouvé refuge à la capitale grâce à la généreuse hospitalité de Coralie, de Johanna, et de Mathias. Ces déplacements parisiens ont été, hormis leur caractère studieux, de véritables moments de décompression. J'ai une pensée particulière pour Mélanie, ma sœur de cœur, qui a toujours trouvé les mots justes au bon moment ; son aide m'a été d'un réconfort sans pareil. Merci à la paresseuse race féline : que seraient ces heures isolées d'écriture sans la compagnie apaisante et distrayante – parfois agaçante – de ces tigres de salon ?

Je sais être infiniment gré à Janine et à ma belle-famille, parenthèses normande et chti-mie, qui, à maintes reprises, m'ont permis de m'évader du quotidien et de poursuivre mes recherches l'esprit libre.

Je ne peux manquer de remercier Greg, mon partenaire de vie durant cette dernière décennie estudiantine, qui a suivi et subit, de près ou de loin, ces années de déambulations intellectuelles. Sans vraiment comprendre ma démarche mêlant petite vitesse et grande lenteur, il a néanmoins fait preuve de patience et fut le seul à ne pas me demander impertinemment quand j'allais enfin soutenir... Je remercie sa naturelle bienveillance et son ménagement indéfectible, sans lesquels ce travail n'aurait pu aboutir.

Mes dernières pensées sont destinées à ma fille Loup. Un tempérament de feu associé à un sourire angélique m'ont définitivement persuadée que l'étrangement inquiétant existe en ce bas monde. Dès lors, tout devient possible dans l'impossible. Merci pour cette sage leçon de clairvoyance qui m'a donné la force de clore cet ouvrage.

Sommaire

Introduction

Première partie : La rencontre du fantastique et de la superstition

- I Étymologies, histoires et définitions
- II Liens fantastique / superstition

Deuxième partie : La superstition dans le conte fantastique romantique (1772-1850)

- I Précurseurs et initiateurs du fantastique (1772-1830)
- II La mode du conte fantastique (1830-1840)
- III Honoré de Balzac
- IV Théophile Gautier
- V Gérard de Nerval
- VI Prosper Mérimée

Troisième partie : La superstition dans le conte fantastique de la seconde partie du XIX^e siècle (1850-1900)

- I L'influence américaine : Edgar Allan Poe
- II Les conteurs réalistes
- III Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- IV Guy de Maupassant
- V Jean Lorrain

Conclusion

Résumé

La superstition dans les contes fantastiques français du XIX^e siècle

Résumé

Cette étude est consacrée à la potentielle part superstitieuse immanente aux contes fantastiques français du XIX^e siècle. Au sein de cette forme concise du récit, nous cernons l'impact dégagé par la collision du fantastique et de la superstition, ces deux ennemis de la raison, témoins d'une époque où l'imaginaire est à la recherche d'un nouveau souffle littéraire. Nous revenons sur les origines de la rencontre de ces deux notions en faisant le point sur leurs étymologies et histoires respectives, puis mettons en exergue leurs assonances narratives. Le second temps de notre analyse s'articule autour des auteurs précurseurs, initiateurs et romantiques allant de J. Cazotte à P. Mérimée. Notre troisième partie est consacrée aux œuvres phares de la seconde moitié du siècle, qui, sous l'impulsion du très remarqué E. A. Poe et de quelques auteurs réalistes jugés mineurs, profitent d'un nouvel imaginaire s'achevant avec le décadentisme de J. Lorrain. Ces recherches permettent de constater la présence, la nécessité et l'évolution de la croyance dans un genre tributaire d'une verve particulièrement réceptive au désenchantement causé par une réalité exécrée. Nous observons que fantastique et superstition se situent conjointement à la croisée du monde ordinaire et d'un au-delà alternatif paradoxalement anxiogène et salvateur, reflet de la sensibilité des fantastiqueurs qu'ils retranscrivent au travers d'une pensée de plus en plus macabre au fil du siècle, folklore traditionnel puis pathologies psychiatriques à l'appui.

Mots-clefs : fantastique, superstition, contes, XVIII^e siècle, XIX^e siècle

Abstract

Superstition in French fantastic tales of the XIXth century

Abstract

This study is dedicated to the potential superstitious part inherent to French fantastic tales of the XIXth century. Within this concise form of storytelling, we outline the impact arising from the collision of fantastic and superstition, two enemies of reason, witness of a time when imagination was in search of a new breath in literature. We return to the origins of the reunion of these two notions by considering their respective etymologies and evolutions, before focusing on their narrative similarities. The second part of our analysis revolves around the precursors, initiators and romantic authors, from J. Cazotte to P. Mérimée. Our third part is dedicated to major works of the second half of the century, which, at the instigation of the particularly famous E.A. Poe and other few realistic authors considered as less influent, benefit from a new form of imagination ending with J. Lorrain's Decadent movement. This study shows the existence, necessity and evolution of the belief, in a genre dependent on a verve particularly receptive to the disillusion caused by a despised reality. We observe that fantastic and superstition both stand at the point where the ordinary meets an alternative hereafter which is paradoxically source of anxiety and salvation, reflecting the sensibility of the fantastic authors who transcribed it into an increasingly macabre imagination throughout the century, supported by traditional folklore, then by psychiatric pathologies.

Keywords : fantastic, superstition, tales, XVIIIth century, XIXth century

Introduction

« L'aventure fantastique
donne tort aux rieurs et
raison aux superstitieux. »
L. Vax

À l'évidence, fers à cheval, malédictions, envoûtements et autres pattes de lapin seront à l'honneur dans cette étude. Le titre, prometteur, annonce clairement la couleur et les férus de superstitions y trouveront leur compte – leur conte. Mais bien que l'énoncé offre une apparente légèreté, il règne dans ces pages un suintement de terreur insidieuse distillée par des plumes délibérément traîtresses. De petites histoires cinglantes pour de grands noms de la littérature française, parmi lesquels nous citons glorieusement Ch. Nodier, H. de Balzac, Th. Gautier, G. de Nerval, P. Mérimée, G. de Maupassant, entre autres, venus raviver peurs primaires, légendes, folklore et croyances populaires, offrant la superstition sur un plateau d'argent ; nous n'avons plus qu'à nous servir.

Pour autant, submergé par un débordement de croyances et de récits en tous genres galvaudant le fantastique, le XIX^e siècle noie sournoisement le lecteur dans un abîme sans fond. Le plateau d'argent ne présente que des pommes empoisonnées : les deux notions qui nous intéressent échappent à toute forme de dictat, obscurcissant les recherches dès la première ébauche de stricte classification. Le fantastique, nourri par un imaginaire exponentiel, se décompose à la moindre tentative de définition ; la superstition, à son tour, déconcerte par son impertinente résistance à la généralisation. La nature même de ces concepts emprunte les visages que leur dessinent des auteurs aussi mélancoliques qu'exigeants, à l'envi de leur imaginaire ou de leurs pulsions. Subissant les aléas d'un siècle voué aux caprices littéraires les plus versatiles, fantastique et superstition présentent autant de manifestations que de textes.

Vaste sujet que le fantastique au XIX^e siècle, vaste sujet que la superstition dans l'histoire de l'humanité : la difficulté initiale réside donc dans le choix du fil conducteur dont le dessein est de concentrer la multitude conceptuelle dans une rigueur minimaliste mais complète. Un maelstrom de questions entraîne alors notre démarche vers des profondeurs terminologiques et historiques.

Bien que la superstition paraisse facile à décrire, sa véritable identité se dérobe à toute généralité. Est-ce un geste conjuratoire, le port d'une amulette, une croyance païenne, une religion de la minorité crédule ? A-t-elle un quelconque lien avec les sciences occultes et la pensée ésotérique ? Est-elle synonyme de magie, de folklore ? Comment expliquer qu'un chat noir revêt une dimension surnaturelle et négative pour certains, alors que sorti d'un contexte anxiogène, il est un compagnon aimé, parfois encensé pour d'autres ?

Le fantastique, qui joue sur la même ambiguïté – pensons au « Chat noir » de Poe, à qui nous devons le sujet de ces recherches – est d'une diversité équivalente. Comment le définir à son tour ? Est-il cloisonné au XIX^e siècle ou existe-t-il des ouvrages qui s'y rattachent auparavant ? Qu'est-ce qui le différencie du roman gothique et des récits merveilleux où la part d'évasion est pourtant équivalente ? Quel(s) élément(s) caractérise(nt) la mise en place du fantastique ? Comment se manifeste le phénomène déstabilisant dans une réalité paradoxalement omniprésente ? Le surnaturel est-il une donnée obligatoire ? Existe-t-il un seul ou une myriade de fantastiques déclinés en autant d'auteurs que de courants littéraires ?

En définitive, quels cadres appliquer au fantastique et à la superstition alors qu'ils se dérobent à la moindre domestication ? Cette caractéristique farouche commune facilitant leur rencontre narrative dissimule-t-elle d'autres parentés similaires ? Qu'en pensent les conteurs, principaux intéressés ? La critique littéraire s'en est-elle déjà souciée ? En outre, à quelles œuvres et à quels auteurs faire référence dans les limites de ce genre en perpétuelle extension ? Autant d'interrogations auxquelles les limites de notre corpus apporteront les éclaircissements.

Il reste néanmoins à nous demander si l'usage de la croyance apparaît de manière systématique dans l'imaginaire des écrivains ou si le phénomène reste ponctuel : selon les auteurs, selon les contes, selon l'époque ? Cet outil d'écriture aurait-il subi une évolution à travers les œuvres et les courants littéraires successifs, à travers le siècle ? Qu'en est-il du diable, du loup, des fantômes dans un monde nouvellement régi par la science ? La superstition ayant traversé les siècles, s'est-elle appropriée les nouvelles angoisses de l'homme ? S'est-elle adaptée aux récentes préoccupations scientifiques et mystiques, ou bien ne reste-t-il qu'une vague survivance païenne propice à l'amusement excentrique des fantastiqueurs se jouant des terreurs primaires de nos aïeux ? Sommes-nous les lecteurs d'un simple divertissement ou d'une aventure plus sérieuse que l'auteur veut bien le faire entendre ? En somme, quel rôle tient réellement la superstition dans l'exercice de style du fantastique ?

Les nébuleuses superstitieuses et fantastiques demandent une approche rigoureuse où étymologies, histoires et définitions poseront les bases de notre étude. Une analyse approfondie de leurs similitudes – un lien souvent ressenti mais jamais réellement établi par les spécialistes du fantastique – complètera cette première partie. Dans le but de parcourir l'histoire littéraire du fantastique dans son ensemble, nous consacrons les deuxième et troisième parties aux auteurs phares de notre culture française. Le conte fantastique sera respectivement présenté à la lumière d'œuvres choisies du romantisme pour la période 1772-1850 et des différents courants littéraires qui ont animé la seconde moitié du siècle.

Nous avons sciemment pris le parti de cantonner nos recherches aux contes français : le fantastique, au même titre que la superstition, est affaire de culture fondée sur une histoire bien particulière, unique pour chaque peuple (ou pays). Des parallèles et même des influences seront évoqués avec des auteurs étrangers, mais l'exercice requiert une profonde connaissance de chaque culture : le travail d'une vie ne saurait être suffisant pour une telle étude exhaustive. Gardons en mémoire les paroles de J. Finné : « La force de tout fantastique vient de sa proximité locale et chronologique, même s'il est, à première vue, éloigné de nous¹. » Par conséquent, seront délibérément absents des auteurs tels que Walter Scott, Mary Shelley, G. Rodenbach, N. Gogol, N. Hawthorne ou O. Wilde, ayant généré un impact moindre sur l'imaginaire français que les très importants E.T.A. Hoffmann et E. Poe auxquels nous réservons une place prépondérante.

Le choix des œuvres et des auteurs français (et de rares fois étrangers) s'est également imposé de lui-même. Concernant les précurseurs et les initiateurs que sont J. Cazotte, J-P. Cl. de Florian, le marquis de Sade, J. Potocki, Ch. Nodier et E.T.A Hoffmann, nous avons tenu compte de leur présence dans les anthologies, les précis de littérature fantastique et les références explicites des auteurs du siècle romantique.

Pour les périodes de 1830 à 1850 et de 1850 à 1900, nos recherches se sont arrêtées sur des conteurs ayant marqué l'histoire littéraire et dont plusieurs productions ont été qualifiées de chef-d'œuvre par la postérité. H. de Balzac, Th. Gautier, G. de Nerval et P. Mérimée occupent de droit la première période grâce à des récits désormais reconnus comme emblématiques, mais nous pensons aussi à des auteurs tels que S.-H. Berthoud avec « La Bague antique » ou X. Forneret et son « Diamant de l'herbe » qui anoblissent la mode pervertie du fantastique aux alentours des années 1830-1840.

¹ J. Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1980.p. 48.

Le passage dans la seconde moitié du siècle s'articule autour des incontournables traductions baudelairiennes des *Histoires extraordinaires* d'E.A. Poe ainsi que des parfois très oubliés auteurs réalistes qui n'ont pas tenu le devant de la scène littéraire lors de leurs parutions. Nous redonnons une place de premier ordre aux récits d'Erckmann-Chatrian, d'Henri Rivière, mais surtout à ceux de Claude Vignon où se mêlent terreurs ancestrales et figures avant-gardistes de la cruauté moderne. A. Villiers de L'Isle-Adam, G. de Maupassant et J. Lorrain, en classiques du genre, ont tout autant retenu notre attention.

Intrinsèquement fabuleuse par le sujet annoncé, cette thèse s'est d'abord voulue exhaustive, ne voulant passer sous silence aucun conte, aucun auteur fantastique, aucun spécialiste. La réalité temporelle d'une telle étude étendue sur plus d'un siècle nous ayant rattrapés, nous nous excusons au préalable pour certaines absences, qu'elles soient fortuites ou volontaires.

De ce fait, nous avons écarté tout autre genre que le conte fantastique tel que nous le définissons dans la première partie. Poésie, théâtre et long roman, de notre avis², se marient difficilement avec le fantastique. Le comte de Lautréamont, tant loué par P.-G. Castex, est exclu de nos recherches. Quelques rares romans, figures d'exception – *La Peau de Chagrin* ou « Hugues-le-Loup » en particulier –, se sont immiscés dans la multitude de récits, venant compléter un raisonnement. À cela, nous retirons quelques auteurs dont le fantastique paraît trop discutable, comme G. Sand avec ses *Légendes rustiques*, A. Dumas et ses *Mille et un fantômes* et J. Barbey d'Aurevilly avec *Les Diaboliques*. D'autres, d'importance moindre, sont écartés par défaut. Nous pensons à G. Flaubert avec « Rêve d'enfer » notamment, et à J. Verne avec « Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme ». Enfin, ne pouvant mener à bien une étude intégrale, nous avons quelquefois privilégié un auteur plutôt qu'un autre, J. Lorrain l'emporte ainsi sur M. Schwob en cette fin de siècle.

De plus, de nombreux choix de contes sont de nature subjective. Nous avons par exemple suivi les goûts d'A. Loève-Weimars pour nos analyses des contes d'E.T.A Hoffmann, et l'œuvre d'E.A. Poe est soumise à la volonté de Ch. Baudelaire. Nous avons aussi tenu compte des recueils proposés par plusieurs critiques : notre étude de G. de Maupassant repose sur un choix de textes regroupés par Anne Richter. Cette méthode nous a également guidés pour les œuvres d'Erckmann-Chatrian et de J. Lorrain.

² M. Viegnes a toutefois consacré une étude sur le fantastique dans la poésie. *L'Envoûtante étrangeté : le fantastique dans la poésie française, 1820-1924*, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

Pour les autres fantastiqueurs, tels H. de Balzac, Th. Gautier, G. de Nerval, P. Mérimée, Claude Vignon et A. Villiers de L'Isle-Adam, nous avons mené une analyse complète de leurs écrits fantastiques, autant que faire se peut, car les nouvelles se dénombrent par centaines pour l'ensemble de notre corpus principal.

Pour cette même raison, une étude strictement chronologique s'est naturellement imposée à nous. Après la présentation de la superstition, du fantastique et de leur rencontre littéraire, nous procédons à une approche périodique : la présentation des auteurs précurseurs et initiateurs, romantiques puis milieu et fin de siècle permet une compréhension progressive du cheminement de la superstition à travers le siècle. De fait, nous avons préféré une analyse par auteur, au détriment d'une répartition thématique (envoûtement, vampire, fantôme, etc.) moins opportune. La superstition étant une affaire de croyance, il nous a semblé plus judicieux d'aborder les recherches en fonction de l'évolution des mentalités. Comme le remarque N. Prince, l'interprétation du fantastique nécessite la prise en compte du contexte temporel :

L'appréhension du genre fantastique, essentiellement liée à celle de ses effets, suppose ainsi sa nécessaire périodisation : il y a un fantastique romantique bien distinct du fantastique moderne, un fantastique fin-de-siècle bien distinct du gothique. Le fantastique est générationnel, parce que les peurs sont générationnelles³.

En effet, début, milieu ou fin de siècle, le fantastique n'est pas abordé de la même manière. Les auteurs, témoins et parfois victimes des changements d'un monde ayant considérablement évolué (instabilité politique, révolution industrielle, nouvelles inventions, progrès scientifique, développement des connaissances en psychologie, études sur le paranormal et le magnétisme, etc.), ont subi les influences de ces bouleversements.

Nous tenons à nous excuser au préalable pour l'usage récurrent du *Livre des Superstitions* d'É. Mozzani, dont la présence répétée dans nos analyses textuelles pourrait agacer le lecteur. Cet ouvrage à la grande qualité d'être le plus complet, le plus détaillé, le plus pertinent et surtout le plus sérieux de toutes les études formelles concernant la superstition. La croyance possède un côté fâcheusement familier qui a nourri un nombre incalculable de livres dénués du moindre intérêt, ayant pour désagréable conséquence de réduire nos possibilités de références.

Enfin, nous arrêtons nos recherches au décadentisme de Lorrain, bien que de nombreuses études spécialisées s'étendent au XX^e siècle. Alors que P.-G. Castex n'est pas allé au-delà des récits de G. de Maupassant pour son *Conte fantastique en France* – sans

³ N. Prince, *Le Fantastique*, Collection 128, Armand Colin, Paris, 2008, p. 38.

vraiment s'en expliquer –, M. Schneider et J.-B. Baronian ont chacun élargi leurs investigations aux œuvres surréalistes puis contemporaines. Dans le but de proposer des commentaires détaillés de chaque conte mentionné, nous avons choisi de contenir nos études aux années 1890-1900, bien que le fantastique et la superstition fassent aisément fi de toute frontière, qu'elle soit géographique ou temporelle.

Ainsi, nous proposons de cheminer à travers le XIX^e siècle fantastique, de J. Cazotte à J. Lorrain, afin de mettre en exergue l'inspiratrice part superstitieuse inhérente à chacun des fantastiqueurs émérites : ces incontestables « maîtres du genre⁴ » à l'imaginaire superstitieusement préoccupé qui, invariablement, *donnent tort aux rieurs*.

⁴ Titre de la deuxième partie du *Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, de P.-G. Castex.

Première partie :

La rencontre du fantastique et de la superstition

Nous avons tous plus ou moins une idée de ce que signifient la superstition et le fantastique. La superstition ? Facile. Chacun de nous possède dans son entourage un proche, un ami, un voisin aux coutumes intrigantes. À sa table, vous vous gardez de croiser les couverts et prenez soin de ne pas poser le pain à l'envers... attention à la salière ! Les convives connaissent les habitudes de leur hôte et les respectent sans discuter ; du reste, tout débat est inutile : mieux vaut prévenir que guérir et vous ne lui ferez pas enlever la quatorzième assiette placée en bout de table censée conjurer le chiffre maudit. « Treize », aussi maléfique que « sept » est sacré. Enfin, chacun voyant midi à sa porte, la Française des Jeux voit plutôt d'un bon œil le vendredi treize...

Le fantastique, en revanche, sorti de l'adjectif abusivement employé, n'est rien d'autre qu'un substantif resté abstrait. Pas de problème pour le romantisme et le réalisme, mais le fantastique ? La frontière avec le merveilleux et la science-fiction reste floue. Somme toute, nous verrons que sa définition a fait couler beaucoup d'encre.

Dans cette première partie, nous faisons honneur aux férus, détracteurs ou simples observateurs que la superstition et le fantastique passionnent. Aussi, nous ne pouvions omettre les très classiques étymologies, histoires et définitions dans lesquelles nous citons pléthore d'inéluctables critiques venus enrichir nos recherches, et nous guider vers le lien maintes fois pressenti qui unit fantastique et superstition.

I Étymologies, histoires et définitions

A Superstition

« Sans doute aucune histoire n'est-elle plus difficile à écrire que celle des croyances, et singulièrement celle des croyances occultes et des superstitions¹. » M. Milner, dès les premières pages de son imposant et remarquable ouvrage, *Le Diable dans la Littérature française*, pose la difficulté de cerner correctement notre sujet. Plus nous le définissons, plus il nous échappe : pensées areligieuses pour les uns, rituels païens pour les autres, explications déformées du monde (voire hallucinations) pour d'autres encore. À l'image du diable présenté par M. Milner, la superstition s'explique par l'histoire de ceux qui l'ont pensée, combattue, parfois même respectée ; nous plaçant face à autant de définitions que d'individus. Nous verrons que son interprétation évolue au fil des siècles, et nous mène conjointement aux profondes terreurs de l'homme et à ses plus riches espoirs de salut le délivrant d'un monde perçu comme radicalement anxiogène.

1 Étymologie et histoire

Emprunté du latin *superstitio*, signifie « présence, don d'omniprésence », le sens ancien place le terme en marge de la croyance admise, prenant toute sa valeur péjorative lorsqu'il est appliqué comme antonyme de *religio/religiosus* avec *superstitiosus* « devin, prophétique ». Dérivé de *superstare* « se tenir au-dessus », [*superstes*, *-itis* « ce qui subsiste (après la bataille) ; ce qui perdure »], en plus d'une croyance marginale, le mot admet donc un sens de dépassement, celui de toute rationalité. L'étymologie révèle d'emblée que la superstition est perçue comme extraordinaire (*devin, prophétique*), supérieure (*se tenir au-dessus*), atemporelle (*ce qui perdure*) et marginale (antonyme de *religio/religiosus*). Elle est alors perçue comme une déviance pour les autorités dominantes que sont la religion, la science et la philosophie. L'histoire de cette croyance² à travers les siècles ainsi que l'évolution des mentalités montrent trois approches de la superstition : celle de l'Antiquité, celle des Lumières, et celle des modernes.

¹ M. Milner, *Le Diable dans la Littérature française*, José Corti, 2007, p. 20.

² Nous utiliserons « croyance » comme synonyme de « superstition » afin d'éviter de trop nombreuses répétitions.

Associée à une croyance mensongère par ses détracteurs³, les hommes se méfièrent de la superstition dès l'Antiquité. Dans le *Dictionnaire des Religions*, P. Poupard explique la méfiance des romains à l'égard d'une superstition qui menace la suprématie religieuse par des pratiques considérées comme déviantes :

À l'origine dans le monde romain, la vertu des *superstitio* est celle d'un devin qui parle d'une chose passée, comme s'il avait été réellement présent. Le mot désigne donc un don de seconde vue. Or les Romains se sont toujours défiés de la science divinatoire ; ils méprisent les devins, le plus souvent étrangers et charlatans. Associée à leurs pratiques qui sont contraires aux mœurs romaines, *superstitio* s'est donc trouvée associée à toutes pratiques religieuses éprouvées, blâmables comme contraires à l'usage national, traditionnel, opposées à la véritable religion. C'est ainsi que l'adjectif *superstitiosus* est devenu synonyme d'irrégulier. On voit que la « superstition » fut à Rome le crime de qui abandonnait, ou niait au profit d'autres formes religieuses étrangères, la religion traditionnelle, le seul culte authentique rendu aux dieux protecteurs de la Cité⁴.

Pour preuve, Cicéron déclare : « Il me semble que, si nous détruisons radicalement la superstition, nous aurons rendu grand service à nous-mêmes et à nos concitoyens⁵. » Cela relèverait de la santé publique, et dans son traité *De la Divination*, l'auteur met en garde contre les pratiques occultes telles que la magie ou l'astrologie⁶. Pour cette pensée rationnelle, la superstition est un avilissement, une négation de la réflexion qui condamne l'homme à un emprisonnement psychique :

Celle-ci, en effet, est obsédante et pressante, et de quelque côté que tu te tournes, elle te poursuit : que tu aies écouté un prophète ou un présage, que tu aies immolé ou que tu aies observé un oiseau, que tu aies consulté un Chaldéen ou un haruspice, s'il y a eu un éclair, s'il a tonné, si la foudre a frappé quelque chose, si un être ou un phénomène comparables à un prodige sont nés ou apparus. Et comme n'importe lequel de ces événements se produit nécessairement souvent, il n'est plus possible de vivre l'esprit en paix⁷.

La pensée grecque antique n'est pas en reste contre cette ennemie, δεισδαιμονία⁸ [deisidemonia], qui manipule les foules. Pour Plutarque, elle détourne aussi le fidèle vers une croyance erronée :

La superstition, son nom même la désigne comme une opinion étanchée de passion, une supposition créatrice d'une crainte qui déprime et brise l'homme par la croyance qu'il existe bien des dieux, mais qu'ils sont méchants et nuisibles. [...] Le superstitieux s'agite et se livre à des mouvements inconvenants. [...] Il en résulte que l'athéisme est un raisonnement faussé, la superstition une passion née d'un raisonnement faux⁹.

³ Notons que la superstition est une croyance toujours montrée du doigt, mais que rares sont les superstitieux qui admettent leurs pratiques comme déviantes, extraordinaires, marginales ou néfastes : la superstition n'est un terme généralement employé que par ses détracteurs.

⁴ P. Poupard, *Dictionnaire des Religions*, PUF, Paris, 1984.

⁵ Cicéron, *De la Divination*, [44 ap. J.C.], Les Belles Lettres, Paris, 1972, p. 183.

⁶ Nous tenons ces deux pratiques pour superstitieuses : voir p. 33.

⁷ Cicéron, *Ibid.*, p. 183-184.

⁸ « Superstition » en tant que crainte des esprits, des démons et de toute forme malfaisante divine. Dictionnaire Grec Assimil Kernerman, France, 2009.

⁹ Plutarque de Chéronée (46-125), *Œuvres Morales*, (70 ap. J.C.), « De la Superstition », Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 249.

L'âme est obsédée par la peur :

Mais de toutes les craintes, la plus capable d'agir, de trouver une issue, est la crainte de la superstition. [...] Celui qui a peur des dieux a peur de tout : terre, mer, air, ciel, obscurité, lumière, bruit, silence, songe. [...] Seule [la superstition], en effet, elle refuse la trêve du sommeil, et pas une seule fois elle ne permet à l'âme de reprendre souffle, de reprendre courage en chassant loin d'elle ses opinions amères et accablantes sur la divinité, mais, tout comme au séjour des impies, elle fait se lever dans le sommeil des superstitieux des visions terrifiantes, des apparitions monstrueuses, toutes sortes d'expiations, bouleverse l'âme infortunée et l'arrache au sommeil par les songes qu'elle lui inspire¹⁰ [...].

Il est intéressant de remarquer que Plutarque appréhende la superstition comme responsable de la peur de l'homme, responsable de sa fatigue nerveuse. Toujours vécue comme parasite de la religion et prenant sa source dans la peur viscérale, elle perturbe la raison du superstitieux. Aussi, n'est-il pas étonnant que Plutarque voit en elle la gangrène de l'homme mené vers la décadence, puisqu' « il n'est pas de maladie sujette à autant de passions, où se mêlent autant d'opinions qui s'opposent ou plutôt se combattent, que la maladie de la superstition¹¹ ». En s'immisçant dans la pensée commune, elle perturbe la raison, comme une infection incontrôlable, et pervertit la population. La superstition, pour Plutarque, est une pathologie (*la maladie de la superstition*), un mal qu'il faut soigner afin d'éradiquer le *raisonnement faux*.

Pourtant, la vénération de « faux dieux » est une pratique très répandue dans le monde antique¹² : Égyptiens, Chaldéens, Celtes, Indiens, Chinois, et bien sûr Grecs et Romains, ont leurs dieux païens et pratiquent les rites associés. On peut même revenir plus avant dans l'histoire de l'homme. Lorsque A. Ruffat déclare : « L'histoire de la superstition est celle de l'humanité¹³ », il invite son lecteur à remonter jusqu'aux premiers témoignages, bien avant les théorisations de l'Antiquité. Les peintures rupestres avec lesquelles les hommes du Néolithique cherchent à agir sur leur environnement attestent de la pensée magique de nos ancêtres : représenter un animal blessé le faisait bientôt tomber sous les flèches.

Au fil des siècles, les pratiques superstitieuses subsistent et leurs détracteurs ne se sont guère écartés des premiers penseurs. L'Église pour commencer. Considérés dans un premier temps comme pratiques condamnables par les romains, les rites païens sont également attaqués par la chrétienté, avec pour ultime technique d'évangélisation, leur assimilation. La christianisation de la fête de Pâques¹⁴, précédemment celle de la déesse des Saxons, Éastre, en

¹⁰ *Ibid.*, p. 250-251.

¹¹ *Ibid.*, p. 267.

¹² É. Mozzani, « Préface » au *Livre des Superstitions, Mythes Croyances et Légendes*, Bouquins, Editions Robert Laffont, Paris, 1995.

¹³ A. Ruffat, *La Superstition à travers les Âges*, Payot, 1951, p. 7.

¹⁴ Actuellement, la fête chrétienne de pâques correspond à la pâque juive. En revanche, É. Mozzani, dans son article « Calendrier », rapproche l'évènement avec l'ancien culte d'Eastre. *Op. cit.*, p. 288. Enfin, P. Poupard

est un parfait exemple ; un procédé qui est encouragé notamment par saint Augustin de Canterbury (v. 600)¹⁵. Déjà, aux IV^e-V^e siècles, saint Maxime de Turin¹⁶ (évêque de Turin) raille l'attitude hérétique de la population poussant des cris impies lors d'une éclipse lunaire, voulant aider le Créateur dans sa lutte pour la survie de l'astre.

Fin XVII^e, de telles pratiques sont définitivement prohibées dans le *Traité des superstitions* de l'abbé Thiers qui, en fervent défenseur de la religion, ouvre son premier chapitre sur une condamnation sans appel :

La superstition ruine la Foy de l'Eglise & le Culte de Dieu. Ce que c'est que la Superstition ? Elle est condamnée par le premier Commandement de la Loy. Elle suppose de nécessité un pacte tacite ou exprès avec le Démon, avec lequel nous n'en devons avoir aucun¹⁷.

Sous le joug de l'Église, certains représentants de la loi n'hésitent pas à réprimer systématiquement. Dans son ouvrage *Magiciens et Sorciers. Les Dessous sataniques de l'Histoire*, P. Mariel retrace l'histoire des sorciers depuis plus de quatre siècles et donne pour exemple Nicolas Rémi, juge inquisiteur au Parlement de Nancy, mettant toute son énergie à exécuter les suppôts de Satan : « Comme sa carrière fut de quinze ans, on arrive au total de mille vingt-cinq morts atroces¹⁸ ». Mais à son tour, le juge confesse s'être rallié au diable. P. Mariel explique cette ironie de l'histoire : « On comprendra mieux le cas de Rémi en le replaçant dans son contexte historique... en se souvenant qu'à la fin du XVI^e siècle, dans toute l'Europe et surtout en Lorraine, sévissait une formidable épidémie de sorcellerie¹⁹ ». Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la cour se soit également laissée envoûter par ces pratiques. Ainsi, Catherine de Médicis se serait entourée de devins, de sorciers, d'astrologues et de nécromants, et aurait pris part à des messes noires afin d'obtenir des informations sur l'avenir de ses descendants au pouvoir. L'anecdote stipule qu'au cours de l'une d'elles, un enfant fut

souligne l'ambiguïté historique de cette célébration dans son *Dictionnaire des Religions* : « L'Église ancienne a connu deux datations de Pâques. Les fidèles d'Asie Mineure, se rattachant à la tradition johannique, célébraient la pâque comme les juifs [...]. Par contre les autres Églises célébraient Pâques le dimanche suivant la pleine lune de printemps. [...] À la différence de date correspondait-il une différence de théologie ? On a souvent dit que les uns célébraient la passion, les autres la résurrection du Christ. », *Op. cit.*, p. 1505.

¹⁵ É. Mozzani, « Préface » au *Le Livre...*, *Ibid.* p. XII.

¹⁶ Longuement cité par M. Centini, *Le Grand Livre des Superstitions*, Editions de Vecchi, Paris, 2000, p.36-39 ; voir aussi *Maxime de Turin prêche l'année liturgique : 42 homélies*, coll. Les Pères dans la foi, éd. Migne, Paris, 1996.

¹⁷ J.-B. Thiers, *Traité des superstitions selon l'Écriture Sainte, les décrets des conciles, et les sentiments des Saints pères et des théologiens [1679]*, Jean Frédéric Bernard, Amsterdam, 1733, p.30.

¹⁸ P. Mariel, *Magiciens et Sorciers. Les Dessous sataniques de l'Histoire*, Bibliothèque Marabout, Vervier, Belgique, 1974, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

sacrifié sous le regard terrifié de son fils Charles IX qui, ne supportant pas l'atrocité, mourut peu de temps après²⁰.

De l'avis de Pierre Lebrun (1661-1729), de tels exemples mettent en lumière la crédulité des pratiquants de la superstition. À la suite de l'abbé Thiers, ce philosophe dénonce la croyance au surnaturel et combat aux côtés de l'Église toutes les manifestations jugées inexplicables. Aucune dérive n'est acceptée, car elle détourne le croyant de la parole de Dieu et provoque le désordre : « On appelle superstition ce qui met du dérèglement dans le culte qui est dû à Dieu ; et ce qui cause ce dérèglement, c'est tout ce qui ne se rapporte pas à Dieu²¹ ». Lebrun suggère de trouver le juste milieu entre crédulité et incrédulité afin de rester dans la rationalité. Il est d'ailleurs intéressant de constater le combat mené contre le *merveilleux* (utilisé comme synonyme de surnaturel) : la superstition suppose une adhérence au merveilleux face à des événements incompris, pouvant paraître extraordinaires (un raisonnement qui met d'ores et déjà en lien les phénomènes inexpliqués et la superstition chers au genre fantastique du XIX^e siècle). L'*Histoire critique des pratiques superstitieuses* insiste sur la dérive néfaste de l'imagination des superstitieux qui pervertit leur raison et les détourne de Dieu.

Évidemment, de telles critiques foisonnent dans les Saintes Écritures. Quelques condamnations sont recensées par Éloïse Mozzani. Nous retiendrons un exemple emblématique :

Vous n'observerez ni les serpents ni les nuages pour en tirer les pronostics. Vous ne couperez point en rond les coins de votre chevelure et tu ne raseras point les coins de ta barbe. Vous ne ferez point d'incisions dans votre chair pour un mort et vous n'imprimerez point de figure sur vous²².

Traités, conciles, synodes²³ : l'Église théorise et interdit des siècles durant, à l'exemple des *Conferences du diocèse du Puy* (1672 et 1673), dont quelques passages sont retranscrits par B. Dompnier dans *La Superstition à l'âge des Lumières* : « Qu'est-ce que la superstition ? C'est un péché contre le premier Commandement de Dieu, opposé par excès à la vertu de

²⁰ L'histoire de France fourmille de telles anecdotes et il est parfois difficile de trier le vrai du faux. P. Mariel — qui retrace ses anecdotes de manière pour le moins subjective — continue son panorama historique royal avec Louis XIV, Louis XVIII et Charles X, ceux-ci auraient reçu à leur cour des visionnaires détenant des informations secrètes de haute importance concernant l'histoire de France.

²¹ P. Lebrun, *Histoire critique des Pratiques superstitieuses*, t.1, p. 41, cité par B. Dompnier, *La Superstition à l'Âge des Lumières*, H. Champion, Paris, 1998.

²² É. Mozzani, *Op. cit.*, *Le Livre...*, [Lévitique, 19, 26-28], p. XIII.

²³ É. Mozzani énumère quelques actes œcuméniques tels que « le VI^e concile de Paris en 1829, le concile de Palence, ancienne Castille, en 1322, le synode d'Augsbourg en 1548, le concile de Cambrai en 1565 ». *Ibid.*, p. XIV.

religion²⁴ ». Lors de ces conférences, la superstition est condamnée pour cette offense à Dieu, mais aussi pour « le culte indu ou illégitime, l'idolâtrie, la divination et la vaine observance²⁵ ».

Retenons que, depuis l'Antiquité, les détracteurs de la superstition n'ont eu de cesse de la condamner : philosophes et hommes d'Église ont tenté de ramener les superstitieux vers des pensées et des pratiques plus conventionnelles au profit d'une religion purifiée.

Cette suprématie religieuse perd de son rayonnement lorsque les philosophes se sont plus volontiers tournés vers la raison. Religion et raison ne sont pas incompatibles, mais on observe une progressive autonomie de la croyance religieuse grâce à l'usage de la raison. Jérôme Cardan (1501-1576), un philosophe de la Renaissance, avait pressenti ce bouleversement et envisagé la superstition sous un angle nouveau, donnant aux pratiques superstitieuses des causes physiques et psychologiques, et excluant l'intervention du diable :

Il existe en vérité trois sortes principales de charmes : celui qui naît de la peur, celui qui naît de la crainte que l'on a des choses mauvaises et celui qui naît de l'imagination. Tranquilliser l'esprit permet de guérir la peur. En d'autres termes, nous affrontons ces peurs en souhaitant le bien : c'est de là que viennent les coutumes des Anciens. S'il ne s'agissait d'autre chose, toutes les choses auraient une fin meilleure, une fois la peur chassée, la superstition écartée et rassurés le cœur et l'esprit²⁶.

Jérôme Cardan est le premier à mettre en évidence la notion fondamentale de peur comme cause de la superstition, et à ne pas condamner sa pratique. À notre connaissance, son raisonnement « très moderne²⁷ » reste unique pour cette époque²⁸.

Mais l'émancipation religieuse se fait surtout remarquer au XVIII^e siècle, permettant une autonomie de la pensée (tout au moins une distanciation). La croyance religieuse devient un choix raisonné. La superstition est toujours cette croyance à bannir, mais sous l'impulsion des Lumières et de leur toute puissante raison, la pensée se transforme. L'exemple du diable expliqué par M. Milner illustre parfaitement nos propos. Dans *Le Diable dans la littérature française*, l'auteur fait le choix de débiter ses recherches avec *Le Diable amoureux* de Cazotte, car c'est au XVIII^e siècle que le représentant du Mal acquiert une nouvelle dimension, distincte de celle de la religion.

M. Milner nous rappelle que la dernière sentence appliquée pour faits de sorcellerie remonte à 1718. Notons l'attitude détachée des magistrats : « Sans nier absolument la

²⁴ B. Dompnier, *Op. cit.*, p. 14.

²⁵ *Id.*

²⁶ Nous devons cette citation à M. Centini, *Op. cit.*, *Le Grand Livre...*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁸ L'historien J. Delumeau enseigne également cette nouveauté dans son ouvrage *De la Peur à l'Espérance*. Dès la Renaissance, l'exaltation de la vaillance des héros est progressivement atténuée par la peur qui devient un sentiment légitime, n'étant plus synonyme de lâcheté. Coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2013.

possibilité de son intervention matérielle et visible dans les affaires humaines, explique M. Milner au sujet du diable, on agit comme si cette intervention avait pratiquement cessé²⁹. » Le temps de l’Inquisition est révolu et la chasse aux sorcières devient bientôt anecdotique. Bien sûr, perdure une attitude naïve de la population rurale dont la croyance n’a jamais vraiment cessé d’exister. Suivons l’exemple de M. Milner en nous désintéressant de ces considérations, « puisque ce n’est pas dans les classes illettrées ou peu lettrées que s’est élaborée l’image du diable qui va nous occuper³⁰ ». Dans le monde éclairé, l’exemple de Voltaire témoigne d’une nouvelle approche de la pensée superstitieuse : bien qu’il condamne la superstition et ses dérivés (le diable et autres démons en font partie), il donne au malin une importance équivalente à celle de Dieu, afin de mieux le détruire. Pour le philosophe des Lumières, la présence du diable est le résultat du paganisme et de l’intolérance des juges (plus on condamne, plus le diable fait des adeptes). Dans son *Dictionnaire philosophique*, la croyance superstitieuse est une entrave au bonheur et à la sérénité, il la définit comme un acte blasphématoire : « Presque tout ce qui va au-delà de l’adoration d’un Être suprême, et de la soumission du cœur à ses ordres éternels, est superstition³¹ ». Comme le diable, la superstition est le fruit de manipulations néfastes en vue de pervertir la religion ; une religion déjà encombrée de reliques inutiles :

La France se vante d’être moins superstitieuse qu’on ne l’est devers Saint-Jacques de Compostelle et devers Notre-Dame de Lorette. Cependant que de sacristies où vous trouvez encore des pièces de la robe de la Vierge, des roquilles de son lait, des rognures de ses cheveux ! et n’avez-vous pas encore dans l’église du Puy-en-Velay le prépuce de son fils conservé précieusement³² ?

De ce fait, « le superstitieux est au fripon ce que l’esclave est au tyran³³ » : son attitude n’est pas franche envers la religion, puisqu’il détourne sa pratique au profit de rituels parasites, menant au fanatisme. « La superstition met le monde entier en flammes », s’insurge l’homme de lettres. Seule « la philosophie les éteint³⁴ ». Il conclut avec l’espoir d’une religion épurée au profit de la foi : « moins de superstitions, moins de fanatisme ; et moins de fanatisme, moins de malheurs³⁵ ». La superstition accroît le malheur des hommes. Ce combat contre « l’Infâme » survit au philosophe puisqu’en 1789, lorsque la Révolution éclate, la superstition est toujours considérée comme avilissante, et est utilisée en tant que moyen d’opposition entre

²⁹ M. Milner, *Op. cit.*, *Le Diable...*, p. 26.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvre de Voltaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1829, p. 267.

³² *Ibid.*, p. 257.

³³ *Ibid.*, p. 269.

³⁴ *Ibid.*, p. 266.

³⁵ *Ibid.*, p. 272.

partisans et réfractaires. P. Bourdin nous explique cette confrontation dans son article « Révolution et superstition » :

Telle que la conçoivent les révolutionnaires, la superstition n'est plus seulement une forme dévoyée de la croyance, mais l'obéissance aveugle aux dogmes de l'Église tridentine, à la pastorale qui les vulgarise, aux prêtres qui les servent. Elle ouvre la voie au « fanatisme », soit un soutien sans faille aux assermentés et à leur idéologie. Elle apparaît donc comme un moyen – et elle l'est pour plus d'un réfractaire –, moyen de prosélytisme religieux et contre-révolutionnaire qui, en contrepartie, désignera le suspect³⁶.

La croyance superstitieuse divise, mais les philosophes s'accordent sur la nécessité de la condamner. Pour Pierre Bayle, la superstition est tout autant une tromperie, due à des survivances païennes. Comme nous le rappelle A. McKenna dans son article « Pierre Bayle et la superstition³⁷ », la critique du philosophe repose sur l'idolâtrie des Anciens, les oracles, les erreurs historiques (légendes, mythologies) et la religion populaire (en tant que « superstition du grand nombre »). Il prend appui sur la raison et sur la tolérance pour la défense d'une religion correctement appliquée. C'est sur ce point que les philosophes se rejoignent lorsqu'ils attaquent la superstition. Dans *La Religion dans les Limites de la Simple Raison*, Emmanuel Kant la présente en tant que péché contre la foi : « L'illusion où l'on est de pouvoir, par des actes religieux cultuels, travailler, si peu que ce soit, à sa justification devant Dieu porte le nom de superstition religieuse³⁸ [...] ». Il faut donc laver l'Église de « toutes les faiblesses impures de la superstition³⁹ ». À l'âge des Lumières, le diable et la superstition sont devenus des cibles à combattre afin de guider l'homme vers une croyance épurée.

Les philosophes, mais aussi les médecins, sont les premiers observateurs des ravages qu'ont causés les épidémies de *possessions* (encore nombreuses fin XVII^e), les convulsionnaires du cimetière de Saint-Médard et les dérives, au siècle suivant, des expériences de Mesmer et du magnétisme animal⁴⁰. Saint-André, Fontenelle et Philippe Hecquet ont mené une lutte obstinée contre les croyances démoniaques. Ce dernier notamment propose une explication scientifique aux crises des convulsionnaires de Saint-Médard : la manifestation d'un phénomène plus psychiatrique (apparentée à l'hystérie du XIX^e siècle) que diabolique. Une telle hypothèse était encore inenvisageable quelques décennies auparavant.

³⁶ P. Bourdin, « Révolution et Superstition : l'exemple du Puy-de-Dôme », *La Superstition à l'âge des Lumières*, H. Champion, Paris, 1998, p. 213.

³⁷ Dans *La Superstition à l'âge des Lumières*, *Op. cit.*

³⁸ E. Kant, *La Religion dans les Limites de la Simple Raison*, Joubert, Paris, 1842, p.51.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ Voir p. 33.

Pour les défenseurs de l'Église, le personnage du diable a généré deux comportements : réaction de crédulité sans discernement chez les adeptes de l'exorcisme craignant le démon (citons, entre autres, le Père Costadau et son *Traité historique et critique des principaux signes qui servent à manifester les pensées ou le commerce des esprits*⁴¹) ; et attitude d'inavouable croyance chez ceux qui « donnent l'impression de traverser une crise de conscience⁴² ». La conduite de ces derniers illustre une opinion sur les faits considérés *suraturels* radicalement opposée à celle des premiers, opinion en adéquation avec les philosophes contemporains. Ainsi, P. Lebrun, dans « Histoire critique des pratiques superstitieuses⁴³ », suggère d'aborder ces phénomènes avec rationalité, sans tomber dans l'excès d'incrédulité ; et Dom Calmet exclut catégoriquement toute histoire invraisemblable, sans pour autant donner les clefs du scepticisme à adopter⁴⁴. De même, M. Milner présente l'interprétation des faits extraordinaires par l'abbé Lenglet-Dusfresnoy comme une « curiosité amusée », un « goût inavoué, mi-sceptique, mi-crédule pour le merveilleux » qui « paraissent bien être ceux d'une grande partie du public en ce milieu de siècle⁴⁵ ». Enfin, à l'exemple des critiques de N. Bergier tenues dans son *Dictionnaire théologique*⁴⁶, sabbats et possessions sont prohibés, car les Saintes Écritures ne mentionnent ni ne cautionnent de tels agissements (les prodiges, a contrario, trouvent en ces pages une légitimité puisqu'ils ne relèvent pas du Malin). Bien que des croyances ancestrales perdurent auprès de certains ecclésiastiques, l'influence du diable est de moins en moins acceptée par les personnes érudites et cette croyance tombe en désuétude⁴⁷.

Pour autant, et bien que l'image du diable s'affaiblisse considérablement, il semblerait que la superstition, à proprement parler, ait continué de diviser l'opinion religieuse. Les

⁴¹ Éd. Bruyset, Lyon, 1720.

⁴² M. Milner, *Op. cit.*, *Le Diable...*, p. 41.

⁴³ P. Lebrun, *Op. cit.*, dans *La Superstition à l'âge des Lumières*.

⁴⁴ À la demande du Prince de Bucarest (le Voïvode de Valachie Constantin Mavrocordato de Scarlatti), Dom Calmet étudie avec rationalité les témoignages relatifs aux vampires afin de juger du phénomène tout en respectant le point de vue apologétique. Perplexe à tous égards grâce à ses observations empiriques, il déclare finalement : « Chaque époque avait sa maladie superstitieuse, la nôtre avait celle des vampires. » Ces écrits lui valent les foudres de Voltaire, ne voyant en lui qu'un « historiographe des vampires » susceptible de retranscrire n'importe quelle histoire invraisemblable. L'intérêt du XIX^e siècle pour les phénomènes *suraturels* s'en est amplement nourri, contrairement à la volonté de son auteur. L'homme d'Église contribua à la postérité des vampires. Nous tenons ces renseignements d'un article de D. Venterino, « Dom Calmet, historiographe des vampires ? », publié dans *Dom Augustin Calmet, un Itinéraire intellectuel*, Riveneuve édition, Paris, 2008, p. 233-246.

⁴⁵ M. Milner, *Op. cit.*, *Le Diable...*, p. 43.

⁴⁶ N. Bergier, *Dictionnaire théologique*, L. Lefort, Lille, 1844.

⁴⁷ Nous verrons dans le sous-chapitre réservé au fantastique (p. 45) qu'une telle constatation ne vaut pas pour le milieu littéraire où, contrairement aux instances judiciaires et ecclésiastiques, le diable fait un retour en force.

jansénistes, avec leurs *Nouvelles ecclésiastiques* (1728), prônent une religion débarrassée de tout artifice au profit d'une morale rigoureuse, alors que leurs adversaires (jésuites, capucins, etc.) promettent aux fidèles une religion permissive, aux objets de dévotion inutile (chapelets, croix, images, etc.), donnant l'illusion du « salut sans effort⁴⁸ » et menant tout droit au fanatisme. Ces condamnations sont une constante dans l'histoire de la superstition vécue par la religion : comme le formule parfaitement B. Dompnier, « La superstition, à l'évidence, c'est toujours – et de plus en plus au cours de la période qui nous intéresse –, la religion de l'autre⁴⁹ ». Dès lors, cette superstition du mauvais croyant – voire de l'athée –, véhiculée par une « mentalité magique », devient « objet de mépris : elle est connotation du paysan, de l'ignorant, de l'attardé culturel⁵⁰ » qu'il est impératif de combattre⁵¹.

Ces différentes critiques de la superstition trouvent une confirmation dans les définitions proposées par les dictionnaires du XVII^e et du XVIII^e siècles. La superstition, au regard de ces ouvrages de référence, se décline dans deux domaines distincts : soit en contradiction avec la religion, soit en tant que fait de société⁵². Pour le *Dictionnaire* de Furetière (1690), elle est « dévotion ou crainte de Dieu mal ordonnée⁵³ », c'est-à-dire une croyance erronée, extérieure à la religion et reposant sur des croyances païennes. Le *Dictionnaire* de Trévoux (1704) s'accorde sur cette présentation, à la nuance près qu'il considère la superstition comme intérieure à la religion. Ainsi, comme l'écrit avec justesse A. McKenna : « La définition de la superstition évolue avec la définition du statut de la raison dans le domaine de la foi⁵⁴ ». Toutefois, du point de vue de l'*Encyclopédie* (1765) : « Le superstitieux, c'est celui qui se fait une idée plus ou moins effrayante de la divinité et du culte religieux⁵⁵. » L'approche est cette fois plus psychologique que théologique. Cette différence

⁴⁸ B. Dompnier, *Op. cit.*, *La Superstition à l'âge des Lumières*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁵¹ Dans son *Traité de l'athéisme et de la superstition*, J. Fr. Buddeus met en garde contre les superstitions qui pervertissent la religion, et expose ses solutions dans le dernier chapitre : « Outre la corruption naturelle de l'Homme, qui le porte au dérèglement ; l'imagination qui résiste à l'Empire de la raison avec une crédulité excessive, sont les Causes particulières de la Superstition. [...] La liaison apparente, mais fausse de certaines Causes, & de certains effets, aussi bien que le sentiment des Anciens mal entendu, entretiennent les Superstitions. [...] Le meilleur moyen de guérir la Superstition, est de guérir l'esprit des fausses Opinions, & surtout une crédulité stupide. Si l'on réprime l'imagination, & si l'on purifie la volonté des passions déréglées, & particulièrement de l'avarice. La lecture de la parole de Dieu jointe à la prière, est à la vérité le plus sûr remède ; il ne faut pourtant pas mépriser l'étude modérée de la bonne Philosophie. » P. Mortier, Amsterdam, 1740, p. 354-368.

⁵² L'article de L. Perol, « La Notion de Superstition », analyse avec précision les définitions proposées par les dictionnaires du XVIII^e siècle, *Op. cit.*, *La Superstition à l'âge des Lumières*.

⁵³ A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, A. et R. Leers, La Haye, 1690.

⁵⁴ A. McKenna, « Pierre Bayle et la Superstition », dans *La Superstition à l'âge des Lumières*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁵⁵ Cité par L. Perol, « La Notion de Superstition », *Ibid.*, p. 70.

sémantique témoigne de l'évolution des mentalités. Les pratiques superstitieuses référencées par ces dictionnaires participent également à ce témoignage : l'astrologie, la cabale, la sorcellerie, la magie et la divination sont dénoncées, pendant que les miracles font l'objet d'un dilemme (car ils supposent un évènement extraordinaire, une approche jusqu'alors reprochée aux superstitieux). De la même façon, la science a de grandes difficultés à faire la part des choses : certaines disciplines encore naissantes, telles l'alchimie et la chimie, peinent à trouver leurs marques dans les dictionnaires. La dérive des sciences occultes prend sa source dans cette confusion : le magnétisme animal (1775) de Mesmer, l'hypnotisme et le spiritisme prendront ce double sens au siècle suivant. Il est intéressant de s'attarder quelque peu sur ces pratiques à l'histoire mouvementée ; demandons-nous s'il faut les appréhender en tant que démarches superstitieuses ou démarches scientifiques.

La nouvelle pensée du XVIII^e siècle marque un tournant pour les phénomènes considérés jusqu'alors comme surnaturels : les cas de possessions appartenant à un temps désormais révolu n'intéressent plus l'élite intellectuelle⁵⁶. Le nouvel esprit des Lumières désacralise les extravagances du diable au simple moyen de la raison, permettant une autonomie intellectuelle. En se détachant de la religion, l'émergence d'une nouvelle approche thérapeutique est facilitée et passe, en 1775, de l'exorcisme aux premières tentatives de la psychothérapie dynamique. C'est en conséquence de cette approche de la pathologie que le magnétisme animal s'est étendu en Europe et dans le monde avec, pour précurseur, Franz Anton Mesmer.

Contrairement à la réputation qui fait de lui un praticien de science occulte, Mesmer se veut médecin et guérit ses malades par le fluide magnétique qu'il découvre le 28 juillet 1774 : « En fils des "Lumières", explique H. Ellenberger, Mesmer avait besoin d'une explication "rationnelle" et rejetait toute théorie de caractère mystique⁵⁷ ». Mesmer réinterprète la médecine par ces nouvelles découvertes : toutes les maladies peuvent être anticipées et guéries par le magnétisme, en tant que thérapeutique universelle parfaite. La Faculté de Médecine, dérangée par « l'égocentrisme⁵⁸ » de Mesmer, n'a jamais reconnu ses travaux. Face au mépris de la science, Mesmer et quelques disciples créent La Société de l'Harmonie,

⁵⁶ H. Ellenberger revient sur les pouvoirs de guérison du Père Gassner en Autriche. Ce célèbre exorciste déclencha de grandes controverses et se heurta aux progrès intellectuels de son temps. *À la Découverte de l'Inconscient*, Simep-éditions, Villeurbanne, 1974, p. 50.

⁵⁷ H. Ellenberger, *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

« un singulier mélange d'entreprise commerciale, d'école privée et de loge maçonnique⁵⁹ », qui ne contribue guère à l'insertion du magnétisme animal à l'Académie des Sciences. Au contraire, toutes les attaques proférées envers Mesmer en provenance de la médecine et de la physique redoublent. Ses propres disciples se détachent de son enseignement pour proposer à leur tour le magnétisme à un public initié. Ainsi, Bergasse qui, dans une impulsion ésotérique, publie *Théorie du monde et des êtres organisés, suivant les principes de M. ****. Puysegur, l'un de ses plus proches disciples, s'oriente vers le sommeil magnétique, donnant aux recherches de Mesmer une nouvelle direction qui échappe à ce dernier. Il perd toute influence dans le domaine du magnétisme et l'ombre qui entoure sa vie lui confère peu à peu un portrait de magicien⁶⁰. Mesmer, lui-même, entretient ce trouble en gardant jalousement le secret sur ses méthodes de travail, en ne distillant les informations qu'à quelques initiés (Bergasse et Puysegur notamment), et en s'exilant à plusieurs reprises sans laisser de traces. De là est né l'amalgame magnétiseur/magicien qui marque son temps, au lieu de laisser en mémoire un médecin en quête d'une nouvelle technique thérapeutique. H. Ellenberger déclare à juste titre : « On a parfois comparé Mesmer à Christophe Colomb. L'un et l'autre découvrirent un monde nouveau, l'un et l'autre restèrent dans l'erreur jusqu'à la fin de leur vie sur la nature exacte de leur découverte, l'un et l'autre moururent amèrement déçus⁶¹ ». Loin de se vouloir magicien, Mesmer recherchait avant tout la reconnaissance de ses confrères médecins afin d'inscrire son nom dans la postérité. Un échec, puisqu'à sa mort en 1815, c'est le nom de Puysegur qui passionne – pour un temps – les amateurs de magnétisme.

Dès sa découverte, le mesmérisme est rapidement détourné de sa valeur scientifique afin d'alimenter des recherches liées à des manifestations extraordinaires auxquelles s'est ajouté le mystère cultivé par son précurseur. Même si ces recherches scientifiques subsistent dans plusieurs pays d'Europe et s'étendent aux États-Unis, l'hypnotisme et son corollaire le somnambulisme (deux effets du magnétisme) restent longtemps appréhendés comme des pratiques magiques par les non-initiés. La légende ambiguë de ces pratiques fut telle que la littérature en fait état dans plusieurs récits fantastiques. Hoffmann et Nerval ont chacun intitulé une œuvre « Le Magnétiseur » ; Maupassant a préféré « Magnétisme » ; Poe,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁰ C'est le portrait d'un homme au regard troublant, enchanteur, que peint ici P. Mariel pour l'arrivée de Mesmer à Paris le 10 février 1778 : « Il portait une perruque poudrée. Sa taille était prise dans une rhingrave aubergine. Mais tout cela n'est que détails. Seuls comptaient ses yeux, de grands yeux gris, un peu fixes, qui émettaient un regard étrange, lumineux, un regard qui, pendant près de dix années, fascina Paris, la cour comme la ville. » *Op. cit.*, *Magiciens et sorciers...*, p.162.

⁶¹ H. Ellenberger, *Op. cit.*, *À la Découverte...*, p. 50.

« Révélation magnétique » ; Balzac mentionne la pratique dans « Le Sorcier » et décrit une scène du baquet de Mesmer dans *Ursule Mirouët*.

Plus la diffusion du mesmérisme se fait grande, plus le nombre de disciples accroît, mais plus le magnétisme perd de son essence scientifique au profit de charlatanismes en tous genres. Assimilées à des sciences désormais occultes, en 1850, les études sur les phénomènes magnétiques laissent place au spiritisme venu d'Amérique. Parti des États-Unis en 1847, l'engouement envahit l'Allemagne et l'Angleterre en 1852, puis la France en avril 1853⁶². *Le Livre des Esprits* d'Allan Kardec participe grandement à cette épidémie de spiritisme dans l'hexagone, et l'intérêt que suscitent les esprits conduit les chercheurs vers la toute nouvelle parapsychologie⁶³. Ce qui paraissait extraordinaire aux XVIII^e et XIX^e siècles est alors expliqué par ces nouvelles sciences : ce qui était autrefois interprété comme phénomène surnaturel est désormais manifestation psychique. La passion pour l'hypnotisme est ravivée dans les années 1880, donnant naissance à la célèbre École de Nancy sous l'impulsion du docteur Liébault. Son ami et disciple Bernheim assure la célébrité de ses travaux (en principal adversaire de Charcot et de sa théorie sur l'hystérie), et oriente finalement l'École vers une nouvelle pratique : la psychothérapie. À l'École de la Salpêtrière, le 13 février 1882, Charcot, considéré comme le plus grand neurologue de son époque, fait accepter l'hypnotisme à l'Académie des Sciences, institution qui avait condamné cette même pratique à l'époque du magnétisme. De même, c'est à Charcot que l'on attribue d'avoir résolu le problème de la possession démoniaque en donnant l'explication scientifique d'une forme de l'hystérie. violemment critiqué par un certain nombre de ses contemporains hermétiques à ses travaux sur l'esprit humain, le directeur de la Salpêtrière eut pourtant une grande influence auprès des gens de lettres, ayant pour amis Daudet, Zola, Maupassant, Huysmans ou Proust. Soulignons dans cette énumération certains auteurs prolifiques en récits fantastiques... Bien que célèbre et influent de son vivant, Charcot tombe rapidement dans l'oubli dix années après sa mort en 1893, et à l'aube du XX^e siècle, il jouit de peu de reconnaissance posthume. Seuls quelques psychanalystes voient en lui un « précurseur de Freud⁶⁴ ».

Les découvertes de Mesmer, de ses disciples, ainsi que de Liébault et de Charcot (entre autres) montrent que, sous l'impulsion des Lumières, un nouveau courant intellectuel et scientifique s'est trouvé en lutte contre l'inexplicable, et ce en marge de l'hégémonie

⁶² L'histoire du spiritisme est retracée par H. Ellenberger, *Ibid.*, p. 74.

⁶³ *Parapsychologie* : « étude des phénomènes parapsychiques, métapsychiques (phénomènes psychiques inexpliqués). » *Le Grand Robert de la Langue française*, Paris, 2001.

⁶⁴ H. Ellenberger, *Op. cit.*, *À la Découverte...*, p. 88.

religieuse. Il est de plus en plus aisé de penser, de croire, en dehors de la religion, autrement que par la religion, en conséquence de quoi la superstition perd du terrain. Le diable a perdu toute crédibilité au profit de la thérapeutique du fluide (mesmérisme) et des phénomènes médiumniques dorénavant expliqués par la puissante influence du médecin (c'est-à-dire la suggestion hypnotique). L'extraordinaire, sur lequel la superstition prend appui, laisse place à l'enthousiasme scientifique. Et la croyance qui nous occupe est réinterprétée. Loin de la condamner, Mme de Staël suppose une méconnaissance du monde, plus qu'une manipulation destructrice :

Ce que nous appelons des erreurs et des superstitions tenait peut-être à des lois de l'univers qui nous sont encore inconnues. Les rapports des planètes avec les métaux, l'influence de ces rapports, les oracles même, et les présages, ne pourraient-ils pas avoir pour cause des puissances occultes dont nous n'avons plus aucune idée ? Et qui sait s'il n'y a pas un germe de vérité caché dans tous les apologues, dans toutes les croyances, qu'on a flétri du nom de folie⁶⁵ ?

Le monde serait encore trop méconnu et l'homme, première préoccupation des Lumières, ne possède pas encore les moyens nécessaires pour le comprendre. L'imaginaire, qui alimente ces croyances pourrait bien se fonder sur une part de vérité. Exclure les superstitions de la science, sous prétexte qu'elles ne sont que pure *folie*, serait un frein à la compréhension du monde.

De plus, comme le souligne C. Volpilhac-Augier dans son article « Paysage de la superstition », cette faiblesse de l'homme longtemps montrée du doigt devient progressivement un trait de sensibilité, un « signe d'humanité », soit une caractéristique chère aux Lumières. De néfaste, la superstition acquiert un statut plus humain :

La dénonciation passionnément rationnelle de la superstition avait été un des thèmes favoris des Philosophes ; quand ce combat n'est plus à l'ordre du jour, car la superstition n'est plus perçue comme une menace, celle-ci continue de hanter les consciences : elle apparaît toujours comme un puissant ferment d'activité. Tant que l'Illuminisme et les Lumières coexistent et se croisent, la superstition, éclairée par l'un et les autres, reste une des images les plus visibles que nous offre la littérature⁶⁶.

Ce pied de nez à l'histoire est ce qui explique, en partie, la récurrence de tant de superstitions dans les œuvres fantastiques.

En effet, l'entrée dans le XIX^e siècle, à la fois continuité et rupture des Lumières, se fait avec une superstition particulièrement littéraire. La survivance de pratiques et de croyances superstitieuses est notoire en milieu rural – et ne disparaîtra jamais véritablement –, alors que pour un public érudit, elles sont une source intarissable de sujets d'études, car elles

⁶⁵ Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1810], Hachette, Paris, 1958-1960, t. IV, p. 264.

⁶⁶ C. Volpilhac-Augier, « Paysage de la Superstition », dans *La Superstition à l'âge des Lumières*, *Op. cit.*, p. 110.

sont en marge de la religion (voire en opposition), facilement sujettes à polémique, et renvoient à des temps jugés immémoriaux.

C'est sous cet angle qu'à l'aube du XIX^e siècle Chateaubriand interprète la croyance dans son *Génie du Christianisme* (1802). Loin de la négliger, il voit en elle une manière de contrer les turpitudes ; un instinct primitif de la religion qui permet le bonheur en donnant espoir. L'auteur évoque « des relations touchantes » donnant au peuple un caractère « plus sage que les philosophes ». Le temps de Voltaire et de Kant est révolu, et Chateaubriand considère ce type de croyance comme salvateur : « À force de déclamer contre la superstition, on finira par ouvrir la voie à tous les crimes⁶⁷ ». Interprétée négativement jusqu'alors, la superstition acquiert des lettres de noblesse⁶⁸.

C'est pourtant en 1832, le 28 avril, qu'est promulguée la première loi interdisant devins, explications des rêves et astrologie. Le code pénal punit « les gens qui font métier de deviner et pronostiquer, ou d'expliquer les songes⁶⁹ ». La pérennité de pratiques magiques, perpétuellement néfastes pour la société, inquiète toujours.

Les définitions données par les dictionnaires du XIX^e siècle montrent que la superstition est systématiquement abordée comme trompeuse, à l'identique des dictionnaires du siècle précédent. En 1803, le *Dictionnaire universel de langue française* de Boiste la présente comme « fausse opinion religieuse ; vain présage ; pratique superstitieuse ; soin minutieux⁷⁰ ». Ce dernier aspect, faussement élogieux, n'est rien d'autre que le nouvel usage au sens figuré de l'adjectif, tournant en dérision un acte fait avec application. Le *Nouveau dictionnaire de la langue française* (1818) de F. Marguery précise cet emploi en tant que « excès de soin », n'omettant pas les habituels « crédulité religieuse » et « vain présage⁷¹ ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 constate ces mêmes particularités de la superstition, y compris le soin tout particulier qu'elle apporte aux détails.

⁶⁷ Fr.-R. de Chateaubriand, « Harmonies morales », *Génie du Christianisme*, chapitre VI, livre cinquième, *Œuvres complètes*, tome XIII, Ladvocat, 1827, p. 124-132.

⁶⁸ Ce parti pris lui coûta quelques critiques acerbes, dont celle de Pierre Caze (homme politique sous l'Empire et historien) dans son *Essai de philosophie religieuse sur la superstition* : « Tous les germes de la perversité deviennent à la longue l'infailible partage des peuples chez qui le vrai christianisme est en butte à des ennemis assez nombreux pour en étouffer la lumière. Mais la superstition est un puissant auxiliaire entre les mains de ces ennemis. Par conséquent, l'homme raisonnable ou le philosophe éclairé, quand il se fait l'apologiste de la religion, est tenu de l'aider à s'affranchir des accessoires qui ne lui appartiennent pas, et qui altèrent sa pureté. Tout fait présumer au contraire que, dans la pensée de M. Chateaubriand, la superstition doit être encouragée, comme faisant partie de ce qu'il appelle les *ruses* de la sagesse, expression dont, avec un air de triomphe, il soutient la propriété, parce qu'elle est empruntée à la Bible. » Lawalle, Bordeaux, 1831, p. 47.

⁶⁹ *Code pénal annoté : édition de 1832*, éd. Guyot et Scribe, Paris, 1833, p. 92.

⁷⁰ Éd. Desray, Paris.

⁷¹ Éd. Raymond, Paris.

La croyance superstitieuse est toujours vivace, on ne peut plus avilissante, et persiste chez des personnes dites *faibles* ou dans des civilisations non chrétiennes :

Fausse idée que l'on a de certaines pratiques de religion, auxquelles on s'attache avec trop de crainte ou trop de méfiance. *Les esprits faibles sont sujets à la superstition. La superstition est ennemie de la religion. Rien n'est plus opposé à la véritable dévotion que la superstition. Les femmes ont beaucoup de penchant à la superstition. Les augures entretenaient la superstition parmi le peuple.*

Il se dit aussi Des pratiques superstitieuses. *La confiance qu'on avait aux devins, aux oracles, était une superstition païenne. Chez ce peuple, le culte religieux n'est qu'un amas de superstitions. Les superstitions mahométanes. Les superstitions de l'Inde, de la Chine, etc.*

Il se dit encore Du vain présage qu'on tire de certains accidents qui sont purement fortuits. *Il y a de la superstition à croire que la rencontre d'une belette, qu'une salière renversée, et le sel répandu sur la table, présagent un malheur.* [texte endommagé] *La superstition est une faiblesse naturelle à l'homme.*

Il se dit figurément de Tout excès d'exactitude, de soin, en quelque matière que ce soit. *Il est si jaloux de l'exactitude grammaticale, qu'il va sur cela jusqu'à la superstition*⁷².

Il semble que tous s'accordent sur le fait que *la superstition est une faiblesse naturelle à l'homme*, car les éditions de 1856 et de 1886 du *Nouveau dictionnaire de la langue française* de Larousse n'ajoutent aucune nouveauté à la définition, et maintiennent une approche négative :

Fausse idée qu'on a de certaines pratiques religieuses ou autres, auxquelles on s'attache avec trop de crainte ou de confiance, comme de porter, pour se guérir d'un mal, des amulettes, des talismans, etc. ; vain présage tiré de certains accidents purement fortuits, comme une salière renversée, des couteaux placés en croix, etc.⁷³

Enfin, pour donner une idée de la superstition telle qu'elle est perçue en fin de siècle, nous retranscrivons la définition proposée par le *Dictionnaire* de Littré de 1873-1874 :

1- Sentiment de vénération religieuse, fondée sur la crainte ou l'ignorance, par lequel on est souvent porté à se former de faux devoirs, à redouter des chimères, et à mettre sa confiance dans des choses impuissantes. 2- Pratique superstitieuse, croyance superstitieuse. La confiance qu'on avait aux oracles chez les anciens était une superstition. 3- Vain présage que l'on tire d'accidents purement fortuits. Il y a de la superstition à croire qu'une salière renversée présage un malheur. 4- Fig. Tout excès d'exactitude, de soin, en quelque matière que ce soit⁷⁴.

Comme pour le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, les pratiques magiques, décrites à l'imparfait, appartiennent à un temps désormais ancien. On note que l'opposition avec la religion est nuancée par un *sentiment* et non plus une *fausse idée* (Larousse), même si l'adjectif *faux* est toujours présent dans l'acte superstitieux. Bien que ces définitions ne se soient guère écartées de celles des philosophes de l'Antiquité ou du XVIII^e siècle, nous constatons que le terme se précise : la déviance religieuse est désormais distincte de l'interprétation magique des événements (le *vain présage*), et un sens nouveau, figuré, est introduit, attestant la popularisation du mot.

⁷² Tome II, éd. Firmin-Didot, Paris.

⁷³ Éd. Larousse et Boyer, Paris.

⁷⁴ Tome IV, éd. Hachette, Paris, 1873-1874.

L'histoire de la superstition nous a fait remonter en des temps ancestraux où l'incompréhension et la condamnation la caractérisaient déjà. En dépit de l'évolution des mentalités, la superstition a résisté à ses nombreux détracteurs, car elle ne s'est jamais vraiment éteinte malgré l'acharnement des Lumières. Elle est néanmoins restée l'apanage des personnes facilement impressionnables que l'élite bien-pensante n'a eu de cesse de stigmatiser au nom d'une croyance religieuse purifiée et vécue comme autonome par ses pratiquants. Bien que la figure du diable soit peu à peu tombée en désuétude, la superstition n'a guère disparu au XIX^e siècle, comme le remarque R. Caillois : « Toutes les superstitions fleurissent, et avec d'autant plus de succès qu'elles empruntent quelque apparence scientifique⁷⁵. » En témoignent les précédentes définitions, ainsi que l'étroite relation qui la lie aux sciences occultes et autres expériences parascientifiques qui ont remporté un franc succès, en particulier auprès des conteurs fantastiques.

Suite à ces premiers éclaircissements, il nous reste à délimiter avec précision l'étendue de l'influence de la superstition grâce aux études et aux définitions modernes.

2 Définition

L'étymologie et l'histoire de la superstition, au regard de ses adversaires, nous ont permis de mettre en évidence certains aspects de cette croyance. Elle suppose une approche détournée de la réalité, parfois magique (actes divinatoires, par exemple) et/ou fausement religieuse, souvent en marge d'une pensée dominante qui se voudrait garante de la santé psychique des superstitieux. Pour sortir de la peur (Plutarque) et rester en possession de ses moyens (Voltaire), il a fallu, pendant des siècles, éradiquer la superstition et ses symboles (diable, sorciers, etc.). La survivance de cette croyance au XXI^e siècle suffit à démontrer les limites de ces attaques ne prenant pas en compte la superstition dans sa totalité : loin d'être uniquement en opposition à la pensée dominante, elle s'est infiltrée en tous lieux et de tous temps, là où la peur s'est installée. Nous verrons au travers de notre définition que la superstition est bien une vision extraordinaire de la réalité comme l'a présentée l'étymologie, mais qu'elle prend appui sur une pensée complexe (un raisonnement qui lui est propre) où la peur n'est pas cultivée, mais combattue. Les études modernes en psychologie et en anthropologie viendront alimenter cette définition aux contours difficiles à cerner parfois, du fait du manque d'objectivité des détracteurs de la superstition.

⁷⁵ R. Caillois, *Anthologie du Fantastique*, tome I, Gallimard, Paris, 1966, p. 16.

En 2001, *Le Grand Robert* définit la superstition comme un « comportement irrationnel, généralement formaliste, conventionnel, vis-à-vis du sacré ; croyances et pratiques de nature religieuse, considérées comme vaines et contraires à la dignité humaine⁷⁶ ». L'adjonction de la notion de *sacré* montre que les XX^e et XXI^e siècles portent un regard nouveau sur la superstition. Elle n'est plus envisagée comme une duperie mais comme une manière « différente » d'appréhender la croyance (au sens large). Cette première définition s'appuie sur une approche désormais phénoménologique, historique et anthropologique faisant écho aux travaux de R. Otto et de M. Éliade.

Pour Otto, le sacré – auquel il a consacré un ouvrage en 1917 – est à envisager en tant que sentiment *numineux*, à la fois mystérieux, inquiétant et fascinant, et se situe dans la sphère de l'irrationnel (celui-là même évoqué dans la définition de la superstition). La superstition, qui n'est jamais évoquée par l'auteur, a pourtant sa place dans cette définition. L'expérience affective que suppose le sacré est en quelque sorte le leitmotiv de la superstition. Tel que le présente Otto, le sacré provoque un sentiment de terreur identique à celui vécu par le superstitieux face au danger :

Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite... en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature⁷⁷.

Il est possible que l'auteur n'ait pas mentionné la superstition parce qu'elle va de soi dans l'univers du numineux. L'exemple de la peur des spectres et du diable met en évidence que la superstition est naturellement intégrée dans le phénomène sacré, puisqu'elle est présente dans le « sentiment du tout autre » à l'origine de la crainte. Dans ce cas, « l'objet numineux s'oppose non seulement à tout ce qui est habituel et bien connu, c'est-à-dire en dernière analyse à la "nature" en général, il ne passe pas seulement dans le domaine du "surnaturel", il finit par s'opposer au "monde" lui-même et s'élève à la hauteur du "transcendant"⁷⁸ ». Tout comme la superstition, la littérature fantastique, si elle ne relève pas du sacré, trouve toutefois sa place dans une telle définition. Nous verrons que certains auteurs, faisant usage de superstition, ont mené leur conte au-delà du fantastique, aux portes d'une dimension transcendante. Nous pensons à *Séraphîta* de Balzac notamment.

⁷⁶ *Op. cit.*, *Le Grand Robert* ...

⁷⁷ R. Otto, *Le Sacré, L'Élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1969, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

Pour en revenir à la définition de la superstition selon les chercheurs modernes, nous constatons que la croyance superstitieuse est fondée sur une vision particulière du sacré. Otto, comme nous l'avons vu, appuie sa théorie sur le *numineux*, sentiment mêlé de crainte et de fascination, fondateur selon nous de la superstition ; M. Eliade, aux théories similaires, confronte le sacré au profane. « Profane » ne signifie pas tout ce que la religion rejette ou tout ce qui est étranger à la religion, mais tout ce qui n'appartient pas au *Cosmos* (le monde réel, la nature, sans notion de surnaturel). Est alors sacré tout ce qui, aux yeux de l'homme, revêt un caractère surnaturel. On comprend alors que la superstition n'est pas du domaine du profane, comme on pourrait l'appréhender au vu de l'hégémonie religieuse, mais relève bien plutôt du sacré. Le concept de profane n'est que très récent et n'est attaché qu'à la pensée moderne. L'homme dit « primitif » vit dans un monde presque exclusivement sacré. Comme l'explique M. Gauchet⁷⁹, le désenchantement du monde, depuis les grandes religions, a mené l'homme vers la désacralisation. La foi persiste, mais les religions qui ont voulu gouverner, encadrer, diriger la croyance, ont anéanti le domaine religieux. Avec le temps, l'homme areligieux a pris peu à peu ses repères à travers l'expérience sacrée, et désacralise l'univers dans sa totalité. Ainsi, comme l'a remarqué M. Eliade :

Cet homme areligieux descend de l'*homo religiosus* et, qu'il le veuille ou non, il est aussi son œuvre, il s'est constitué à partir des situations assumées par ses ancêtres. En somme, il est le résultat d'un processus de désacralisation. [...] Mais cela implique que l'homme areligieux s'est constitué par opposition à son prédécesseur, en s'efforçant de se « vider » de toute religiosité et de toute signification trans-humaine. Il se reconnaît lui-même dans la mesure où il se « délivre » et se « purifie » des « superstitions » de ses ancêtres. En d'autres termes, l'homme profane, qu'il le veuille ou non, conserve encore les traces du comportement de l'homme religieux, mais expurgé des significations religieuses. Quoi qu'il en fasse il en est l'héritier⁸⁰.

Malgré sa volonté de prendre ses distances vis-à-vis des habitudes religieuses, l'homme moderne ne parvient pas à s'en détacher, et subit, contre son gré, l'influence de multiples croyances anciennes (mariage, crémaillère, rituels liés à la naissance, etc.). Le profane descend du sacré et en a gardé quelques stigmates qui s'expriment dans la superstition contre laquelle *l'héritier* se bat perpétuellement depuis l'Antiquité.

La superstition s'articule donc autour du sacré mais, contrairement à la religion, son attitude est dite *formaliste, conventionnelle*. La superstition ne laisse aucune place à l'imprévu : l'univers est codifié pour que chaque situation trouve le remède à son mal. Il n'y a aucune décision autonome face au danger, alors que l'*homo religiosus* trouve la solution à son

⁷⁹ M. Gauchet, *Le Désenchantement du Monde : une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris, 1985.

⁸⁰ M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Folio-Essai, Gallimard, 1965, p. 173.

problème par ses propres moyens. À cette codification très *conventionnelle*, s'oppose l'univers *irrationnel* dans lequel la superstition s'est installée. Ces deux notions, a priori antinomiques, coexistent pourtant dans la croyance, trouvant une logique, par exemple, dans la manière d'appréhender le hasard. Pour Fr. Askevi-Leherpeux⁸¹, qui a consacré un « Que Sais-je ? » à la superstition, chez le superstitieux le hasard est interprété selon le principe de causalité : il y a une cause (une action, un geste, une pensée, un élément du monde extérieur tel le chat noir...) et son effet (bonheur, argent, malheur). Pour *Le Grand Robert*, le hasard est défini en tant que « cas, évènement fortuit ; concours de circonstances inattendu et inexplicable⁸² ». Ce que le dictionnaire qualifie de « fortuit » n'a pas lieu d'être en la matière⁸³, car l'imprévu n'existe pas pour le superstitieux. Il en ressort une vision bien particulière de l'univers : celui-ci forme une unité, dans laquelle tout est lié. Pour le superstitieux, il n'y a pas de hasard. M. Centini explique ce raisonnement :

Cette attitude mentale s'appuie sur le présupposé, inscrit dans notre psyché, mais en général régulé par la rationalité, que partout dans la nature existent des attractions et des répulsions, des éléments qui ont tendance à s'approcher ou à se repousser⁸⁴.

L'astrologie en est l'exemple type. Par une réflexion qui s'affirme scientifique, rationnelle, la superstition adapte l'univers à son raisonnement, et non l'inverse ; c'est pourquoi l'esprit moderne parle d'irrationalité ou de magie lorsqu'il s'agit de superstition et c'est aussi pour cela que B. Baudouin, dans son ouvrage de référence *La Magie des Superstitions, de l'imaginaire au réel*, évoque « une adaptation trompeuse de la vérité⁸⁵ ». Un jugement de valeur repris dans la définition que nous citons en début de partie, pour laquelle les *croyances et pratiques de nature religieuse* sont *considérées comme vaines et contraires à la dignité humaine*. L'emploi de « nature religieuse » montre que la superstition est tout sauf religieuse, et le participe « considérées » appuie cette marque de jugement identique, à n'en pas douter, à celle des Lumières dont nous sommes les héritiers. Sur ce point, la définition n'a guère évolué depuis le XIX^e siècle : la superstition est toujours montrée du doigt et marginalisée. Sa nocivité est telle que ses pratiques sont estimées « contraires à la dignité humaine », c'est-à-

⁸¹ Fr. Askevi-Leherpeux, *La Superstition, Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.

⁸² *Op. cit.*, *Le Grand Robert*...

⁸³ « Fortuit », employé ici, est en effet un jugement de valeur péjoratif. Dans son article « Les diverses acceptions du substantif "superstition" : neutralité des dictionnaires ? », S. Rothé met en évidence la part subjective des définitions proposées par les dictionnaires qui tendent à montrer la part négative de la notion. *Superstitions, Croyances pratiques liées à la chance et à la malchance*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2011, p. 15-32.

⁸⁴ M. Centini, *Op. cit.*, *Le Grand Livre*..., p.172. Ce mécanisme de pensée est aussi le sujet d'un article d'A. Valin : « Superstition et hasard », *Superstitions, Croyances pratiques liées à la chance et à la malchance*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2011, p. 69-80.

⁸⁵ B. Baudouin, *La Magie des Superstitions, de l'imaginaire au réel*, Editions de Vecchi, Paris, 1995, p. 60-61.

dire dégradantes. L'opinion de l'autorité dominante suggérée par cette définition témoigne de la crainte suscitée par la « vaine » superstition, toujours appréhendée comme un danger.

Et c'est parce qu'elle trouve sa source dans l'irrationalité qu'elle est rejetée. Elle n'est pas une croyance ordinaire, comme l'explique B. Baudouin :

Lorsque l'on prononce le mot « croyance » l'essentiel est dit à propos de la superstition. Car c'est bien ce dont il s'agit : de croire en tel ou tel présage, à ce petit rien qui se pare soudain des atours d'un signe annonciateur ; de voir dans un simple fait un mot, un geste, une autre signification – dimension – que celle qui lui est généralement attribuée. La superstition naît de ce décalage, de ce détournement de sens, de ce rajout hors des définitions habituelles qui se réfère soudain à un autre schéma mental et contribue à créer un nouvel ordre de pensée⁸⁶.

Ce qui est souvent reproché à la superstition, c'est de se fonder sur des techniques et des raisonnements non admis par les autorités (scientifiques, religieuses, philosophiques) et d'être difficilement contrôlable. C'est pourquoi B. Baudouin parle d'*un nouvel ordre de pensée* et d'*un autre schéma mental*. En effet, et S. Freud l'a également constaté, la superstition est le fruit d'une interprétation personnelle. Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, l'auteur analyse le hasard vécu par le superstitieux comme provenant d'une interprétation erronée d'événements extérieurs. En se comparant à l'homme superstitieux, Freud avance la théorie selon laquelle la superstition est issue d'événements incompris enfouis dans l'inconscient :

Ce qui me distingue d'un homme superstitieux est donc ceci : je ne crois pas qu'un événement, à la production duquel ma vie psychique n'a pas pris part soit capable de m'apprendre des choses cachées concernant l'état à venir de la réalité ; mais je crois qu'une manifestation non intentionnelle de ma propre activité psychique me révèle quelque chose de caché qui, à son tour, n'appartient qu'à ma vie psychique : je crois au hasard extérieur (réel), mais je ne crois pas au hasard intérieur (psychique). C'est le contraire du superstitieux : il ne sait rien de la motivation de ses actes manqués, il croit par conséquent au hasard psychique ; en revanche, il est porté à attribuer au hasard extérieur une importance qui se manifestera dans la réalité à venir, et à voir dans le hasard un moyen par lequel s'expriment certaines choses extérieures qui lui sont cachées. Il y a donc deux différences entre l'homme superstitieux et moi : en premier lieu, il projette à l'extérieur une motivation que je cherche à l'intérieur ; en deuxième lieu, il interprète par un événement le hasard que je ramène à une idée. Ce qu'il considère comme caché correspond chez moi à ce qui est inconscient, et nous avons en commun la tendance à ne pas laisser subsister le hasard comme tel, mais à l'interpréter⁸⁷.

La superstition mène donc à toute une symbolique du monde extérieur à laquelle, visiblement, Freud se refuse de croire, prenant l'explication à contre-pied : par l'intérieur, par le refoulement des événements marquants dans l'inconscient. Il explique :

La superstition signifie avant tout attente du malheur, et celui qui a souvent souhaité du malheur à d'autres, mais qui, dirigé par l'éducation, a réussi à refouler ces souhaits dans

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷ S. Freud, *Psychopathologie de la Vie quotidienne*, Petite Bibliothèque Payot, éd. Payot, 2001, p. 323-324.

l'inconscient, sera particulièrement enclin à vivre dans la crainte perpétuelle qu'un malheur ne vienne le frapper à titre de châtement pour sa méchanceté inconsciente⁸⁸.

La superstition est une réminiscence de souhaits restés enfouis jusqu'à l'apparition d'un évènement extérieur les faisant resurgir. Il en résulte une négation du hasard par l'homme superstitieux, persuadé de vivre une expérience hors norme, où la réalité possède un sens caché. Il est par conséquent toujours question de croyance : le superstitieux croit en une réalité alternative.

Dans cette autre réalité menant au fétichisme, règnent les êtres imaginaires, tels que les fées, les ovnis, les loups-garou, les vampires, les monstres, les démons, etc. ; et aux pratiques paranormales, comme le don de voyance, le spiritisme, etc. Ce que l'on nomme « les conduites superstitieuses⁸⁹ » ou la « superstition magique⁹⁰ » comprend tout ce qui a trait au domaine de la magie, de son raisonnement logique, tout ce qui relève de la gestuelle (interpréter les présages par exemple). Les sciences occultes appartiennent à cette catégorie. Le magnétisme, l'hypnose et le somnambulisme, que le XIX^e siècle a mis en vogue et détournés de leur intérêt scientifique, sont aussi des pratiques relevant de la superstition, car ils sont vécus comme magiques par les témoins et renvoient à une perception de la réalité identique à celle de la superstition (formelle et irrationnelle). Pour B. Solet les sciences occultes sont clairement des superstitions : astrologie, alchimie, spiritisme et sorcellerie forment « un ensemble disparate, appelé “sciences occultes⁹¹” ». L'hypnotisme, par exemple, est détourné de la science au profit de la magie et manipule les personnes crédules : « Ce qui a toujours fait la force des sciences occultes et des superstitions diverses, vieilles ou nouvelles, c'est la construction habile qu'elles font d'une théorie trompeuse sur une base de vérité, l'utilisation de la crédulité et du hasard⁹² [...] »

L'ésotérisme et la cabale, selon nous, appartiennent aussi à cette catégorie de la croyance superstitieuse. Ils possèdent tous deux le même rapport au monde, articulé autour de la notion de mystère. Les limites de l'ésotérisme restent obscures, et il n'est pas étonnant d'y rencontrer les mêmes préoccupations que celles de la superstition. Par exemple, l'interprétation des présages se retrouve dans les deux domaines ; et le phénomène de marginalisation de l'ésotériste est aussi important que celui vécu par le superstitieux. L'unique différence réside dans le fait que l'ésotérisme est réservé à des initiés, alors que la

⁸⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁹ C. Volpillac-Augier, « Paysage de la Superstition », dans *La Superstition à l'âge des Lumières*, *Op. cit.*, p. 94.

⁹⁰ K. Zucker, *Psychologie de la Superstition*, Payot, Paris, 1952, p. 15.

⁹¹ B. Solet, *Superstitions et Fausses Sciences*, éd. La Farandole, Paris, 1980, p. 9.

⁹² *Ibid.*, p. 47.

superstition est à la portée de tout un chacun. Nous considérons donc les alchimistes, les sorciers et autres cabalistes comme des personnes enclines à la superstition, elles aussi : elles recherchent l'interprétation du monde par des méthodes parascientifiques dans lesquelles la magie règne en maître. Nous remarquons chez certains spécialistes le désir de séparer nettement l'ésotérisme des sciences occultes et de la superstition. Le premier phénomène, élitiste et centrée sur le *chercheur*, ne s'écarte que peu des sentiers battus par les sciences occultes aux activités plus conventionnelles. Mais alors que l'ésotériste veut acquérir la connaissance absolue et cherche une nourriture cérébrale, l'occultiste s'approprie le monde par la simplicité des actes magiques et néglige la quête intellectuelle, tout en s'adressant à un public généralement moins érudit. Quant à la superstition, hétéroclite et dénuée d'organisation, nous la retrouvons dans l'un et l'autre domaine, en tant que croyance en l'irrationnel et attitude magique face au mystère : le raisonnement qu'utilisent l'ésotériste et l'occultiste est bien celui de la superstition dans sa façon de mettre en relation des causes à leurs effets. Par conséquent, afin de faire état de l'atmosphère superstitieuse dans laquelle évolue le personnage principal, nous avons jugé nécessaire de relever dans les contes fantastiques ces deux autres disciplines qui prennent appui sur la superstition.

Un autre sujet relatif à la superstition fait aussi débat : le diable. Cette figure judéo-chrétienne du mal relève-t-elle de la superstition ? Dans *Le Diable dans la Littérature française*, M. Milner ne s'est pas attardé sur la question, nous laissant sans réponse. Nous avons cependant constaté que la croyance au diable (ainsi qu'aux monstres et aux démons qui lui sont associés), entretenue par la religion, survit chez les personnes superstitieuses malgré le discrédit jeté par les Lumières. Au XIX^e siècle, peu de personnes croient encore en son existence et ses manifestations se font rares. L'Église et la science s'en désintéressent, alors que la superstition est toujours imprégnée de sa gloire d'antan. Ce n'est plus tant la bête à cornes et à queue, armée d'un trident – celle-là est même tournée en ridicule – mais ses possibles incarnations (chat, bouc, loup, chauve-souris, etc.) et sa présence insidieuse qui continuent d'épouvanter.

Enfin, pour clore ce portrait de la superstition, confrontons-la à ses détracteurs et tentons de comprendre pourquoi elle résiste à toutes ces attaques.

L'histoire nous l'a montré, elle est contraire à la réalité et à la raison, et décriée par l'autorité dominante que sont la religion ou la science :

Dans un secteur comme dans l'autre, écrit B. Baudouin, on nomme superstition une croyance qui ne correspond pas aux normes habituelles du milieu, que l'on juge erronée et non fondée⁹³.

Aussi, la principale différence que nous pouvons relever entre elle et la religion (et que bon nombre de philosophes et hommes d'Église ont argué des siècles durant), c'est l'indifférence d'une quelconque quête spirituelle pour la majorité des superstitieux. Leur croyance s'arrête au culte de l'acte et ne se soucie guère d'un enrichissement personnel au-delà du matériel. La superstition peut s'associer à la religion, mais ne s'arrêtera qu'à une approche superficielle. D'où l'importance pour certains philosophes de la détacher très nettement de la religion (Voltaire, Plutarque, ou Kant⁹⁴).

Les exemples ne manquent guère, mais ce que les détracteurs de la croyance n'ont pas pris en compte, c'est le besoin vital qu'en ont ses pratiquants. Car la peur, intrinsèque à l'homme, le menace à chaque instant. « La superstition, explique B. Baudouin, est bien le corollaire inévitable de l'inquiétude, de l'insécurité et de la peur... données qui, par excellence, traduisent l'incertitude et le déséquilibre⁹⁵. » C'est donc à des fins de réduire l'angoisse que la superstition est mise à contribution, afin de donner l'illusion de contrôler toutes les situations. Pour ne pas céder à la pression extérieure, elle en devient une nécessité. L'image de B. Baudouin parle d'elle-même :

La superstition est certainement le moyen le plus pratique et le plus efficace que l'homme ait jamais inventé pour « décrocher » à tout instant, quand bon lui semble, d'une réalité qui le dérange et lui pose problème. Tel un disjoncteur se déclenchant au moment opportun pour éviter la « surchauffe » et que tout le système ne « saute⁹⁶ ».

L'homme trouverait l'espoir d'un salut immédiat en usant de superstition. Nous employons le terme de *salut* au sens de « sauvetage », dénué de toute connotation religieuse. Le *salut* religieux entend sauver le croyant de l'état de péché et lui permettrait d'accéder à la vie éternelle. Or, le péché et l'éternité sont deux notions inexistantes pour la pensée superstitieuse, lorsqu'elles sont utilisées en-dehors de toute religiosité. Au contraire, le *salut* du superstitieux se veut dans la précipitation, face au danger imminent. En véritable *disjoncteur*.

La définition moderne de la superstition a permis de clarifier son rapport au sacré (*conventionnel* et *irrationnel*) tout en donnant les limites de son univers. Mêlant occultisme, magie et, parfois, ésotérisme, la superstition est avant toute chose une croyance intemporelle,

⁹³ B. Baudouin, *Op. cit.*, *La Magie...*, p. 15.

⁹⁴ Voir p. 30.

⁹⁵ B. Baudouin, *Ibid.*, p. 12.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

qu'il est difficile d'éradiquer au moyen de la science et de la religion. Les siècles ayant passé, les condamnations incessantes ont laissé place à une analyse plus objective. La psychanalyse, entre autres, a permis de mettre en évidence la part affective de la superstition, et les ouvrages spécialisés plus récents s'appuient désormais sur les causes de son usage, un point négligé par les détracteurs jusqu'au XX^e siècle. Il faut donc l'interpréter comme une porte de sortie d'urgence face aux terreurs insurmontables – inexplicables – de la réalité. Une ultime issue de secours lorsque la religion, la science et la philosophie se sont avérées impuissantes.

B Fantastique

La superstition apporte une solution aux mystères de l'homme, le fantastique, quant à lui, « aurait à charge d'exprimer l'effroi de la condition humaine⁹⁷ ». La tâche, ardue, paraît reposer sur les mêmes motivations que celles de la superstition : mettre au jour les zones d'ombre qui régissent l'existence et les exorciser. La magie d'un côté, la littérature de l'autre. Mais pas n'importe quelle littérature. Celle qui malmène son protagoniste, qui exacerbe ses sens, qui manipule sa perception et qui tourmente son âme. Une écriture de la torture psychique où l'affabulation transgresse les règles. La réalité est écrasée sous le poids de l'imagination et l'aventure extraordinaire, aux portes de l'enfer, happe le plus innocent d'entre nous. L'espoir est une donnée incertaine pour la victime qui assiste, stupéfaite, au bouleversement de son quotidien. Folie, génie ou position de simple observateur pour ce protagoniste malmené par l'auteur ? Le fantastique brouille les repères, au point de déconcerter les plus sceptiques. Nous allons voir que l'étymologie, l'histoire et la définition du fantastique mettent à nu cette écriture du débordement où l'imaginaire retranscrit, à sa manière, *l'effroi de la condition humaine*.

1 Étymologie et histoire

Du latin *phantasticus*, signifie « imaginaire, irréel ». Par l'adjectif latin *fantasticum* et par le verbe grec *phantasein* « faire voir en apparence », « donner l'illusion », « apparaître », le mot s'associe à un phénomène visuel de l'ordre de l'extraordinaire. Le premier usage de *fantastique* remonte au XIV^e siècle et l'accrole à l'adjectif « demoniacle⁹⁸ ». Il faut attendre le

⁹⁷ D. Mellier, *La Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000, p. 35.

⁹⁸ Étude étymologique du fantastique présentée par J.-L. Steinmetz : « L'un de ses plus vieux emplois, signalé par le *Godefroy*, donne le sens de "possédé" : "Duquel [*couteau*] il se tua de ses propres mains par grand

XIX^e siècle pour que l'adjectif *fantastique* prenne le pas sur la *fantaisie* (désignant l'imagination), et devienne substantif désignant le genre littéraire nouvellement apparu.

Cette étymologie et cette première occurrence montrent avec intérêt le lien entre le phénomène extraordinaire du fantastique et la création psychique. À son origine, le fantastique sous-entend déjà un lien avec l'imaginaire de l'homme : il ne s'agit pas seulement d'illusion, mais de *donner l'illusion*. Il n'est pas question d'une réalité physique entraînant une mauvaise perception, mais d'une création psychique – *imaginaire* – proposant une interprétation subjective, *irréelle*. Notons que la première occurrence place le terme dans un univers menaçant ; une constatation qui perdure et s'intensifie avec le temps, car le fantastique sera constamment amalgamé à l'angoisse, parfois avec l'intervention du diable ou de personnages monstrueux, parfois par des événements incompréhensibles, et bien souvent sous l'influence de superstitions.

Sur ce point, les origines historiques du fantastique selon J.-L. Steinmetz montrent déjà la part prédominante de la superstition. *Les Métamorphoses* d'Apulée (II^e s. après J.-C.) mêlent ainsi incantations, magie et métamorphoses :

Écrivant *Les Métamorphoses*, explique J.-L. Steinmetz, Apulée donnait ainsi, assurément à son insu, ses lettres de noblesse non seulement au roman, mais au genre à venir du fantastique dont il explorait déjà quelques thèmes majeurs : l'utilisation de pouvoirs surnaturels, la force du rêve envahissant le réel, les avatars du sujet transformé, la puissance de l'illusion⁹⁹.

Le fantastique n'en est qu'au stade embryonnaire dans l'œuvre d'Apulée et le genre ne s'affirmera qu'après une longue évolution des mentalités et de la littérature. Mais nous percevons déjà dans *Les Métamorphoses* les balbutiements du fantastique qui vont traverser les siècles et qui ont marqué les œuvres menant au romantisme.

C'est surtout au Moyen Âge, puis au siècle des Lumières, que nous observons la genèse du genre, car le fantastique romantique s'est construit en référence à ces deux époques. Ne trouvant pas de satisfaction dans la pensée des Lumières, les auteurs ont pris le contre-pied de la raison et se sont tournés vers un imaginaire faisant écho à leurs préoccupations. Cet imaginaire, né de l'angoisse, s'est alors peuplé de figures empruntées au passé médiéval, que le XVIII^e siècle avait combattues avec les armes de la philosophie. Le diable et les superstitions tant décriées sont de nouveau des sujets de littérature. À la différence près que les ouvrages du Moyen Âge retranscrivent des prodiges en tous genres (des faits inexplicables

courroux et ire et comme fantastique et démoniaque” », *La Littérature fantastique*, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.4.

⁹⁹ *Ibid.*, p.39.

observés), alors que les fantastiqueurs romantiques puisent l'inspiration en ces récits. Les seules observations de tels phénomènes directement vécus par les auteurs du XIX^e siècle proviennent d'états de folie ou leur sont apparues sous l'emprise de produits stupéfiants. Au Moyen Âge, l'extraordinaire est uniquement relaté par curiosité ou par peur, et le fantastique qui s'en dégage est tout aussi involontaire que dans l'œuvre d'Apulée. D'ailleurs, comme l'a adroitement remarqué Fr. Dubost dans *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, il n'est qu'à chercher du fantastique dans les œuvres témoignant des terreurs de l'homme pour en trouver :

En tant que catégorie sémantique, le fantastique est de tous les temps. Il émane de tendances observables dans toutes les cultures. Ces dispositions universelles conduisent à l'exploration audacieuse et perverse des limites et des seuils ; aussi loin que possible des formes naturelles de la vie immédiate ; à la recherche de l'envers du réel et à rebours de l'histoire ; aussi près que possible de ces points de non-retour que sont la folie, la damnation, la mort. Un tel itinéraire conduit inévitablement aux portes de l'horreur, à la rencontre de tout ce qui était considéré comme indicible ou impensable¹⁰⁰.

Le Moyen Âge est une époque propice à ces recherches de l'inexplicable dans laquelle les auteurs préromantiques (de romans gothiques) et romantiques ont trouvé matière à remanier, ayant pour volonté commune d'aller *à la recherche de l'envers du réel et à rebours de l'histoire*. La littérature médiévale narrative est peuplée de figures extraordinaires nées de la principale peur de l'homme à cette époque : assister à un événement *impensable* que la religion n'admet pas. « Toute surnature que Dieu n'habite plus engendre le malaise fantastique¹⁰¹ », explique Fr. Dubost. La religion est le ciment de la pensée moyenâgeuse, l'absence de l'influence divine engendre alors la peur de ses pratiquants. Ainsi :

Le fantastique médiéval n'est ni dans le monde quotidien, ni dans l'homme. Il est dans le vide, que seule la littérature peut creuser en escamotant dans ses fictions, et pour un temps seulement, la présence tutélaire de Dieu. Alors, tout est possible : les surprises nocturnes, l'incube engendrant du diabolique dans de l'humain, l'apparition troublante d'une femme belle comme une fée ou comme une démonsse, la mise en branle des enchantements, le surgissement des monstres et des chimères, l'enchaînement des métamorphoses, les jeux *étranges* de la magie¹⁰²...

Ce même *vide* perturbe les auteurs romantiques, et les manifestations du fantastique au XIX^e siècle sont calquées sur celles de la littérature du Moyen Âge : « c'est avec les vieux thèmes que l'on fait les meilleures frayeurs¹⁰³ », déclarent à juste titre Fr. Raymond et D. Compère. Pour autant, les angoisses qui ont engendré ces écrits n'ont pas des origines

¹⁰⁰ Fr. Dubost, *Aspects Fantastiques de la Littérature narrative médiévale*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1991, p. 241.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, *Les Maîtres...*, p.14.

communes : alors que le Moyen Âge tremble d'une possible inaction de Dieu, les conteurs fantastiques du XIX^e siècle s'inquiètent d'un réel insatisfaisant. L'effacement de Dieu face aux prodiges n'est pas un problème pour le romantique, dont la foi et la pratique religieuse sont des actes désormais volontaires. La crainte de l'homme a évolué avec le temps et a fait dériver ses peurs. L'extraordinaire n'effraie plus parce qu'il est areligieux, c'est même à peine s'il apeure le XIX^e siècle ; l'écriture de la peur n'est qu'une excuse littéraire et l'extraordinaire effraie – et passionne par-dessus tout – parce que le lecteur éclairé n'y croit plus¹⁰⁴.

Pour comprendre comment le fantastique du XIX^e siècle en est arrivé à ce paradoxe, alors qu'il puise son inspiration chez ses pères médiévaux, il est nécessaire de revenir sur l'évolution des mentalités et d'appréhender le monde à la manière – et en marge – des Lumières.

Nous avons vu au cours de l'histoire de la superstition que le surnaturel, les croyances superstitieuses et le diable particulièrement, ont perdu de leur crédibilité face aux philosophes et aux hommes d'Église. En effet, contrairement au Moyen Âge, le XVIII^e siècle, éclairé par les Lumières, va de l'avant et cherche les réponses dans l'ici-bas. L'homme, égocentré, se place au cœur de toutes les préoccupations et les phénomènes extraordinaires n'impressionnent guère que dans les milieux ruraux. Toutefois, une telle approche raisonnée de la réalité n'a pas donné suffisamment de réponses, puisque les manifestations diaboliques, les sciences occultes et l'illuminisme¹⁰⁵, à contre-courant des Lumières, ont passionné certains érudits en quête d'une autre connaissance. Une période de « double régime de pensée¹⁰⁶ » est née, à la suite, notamment, du *Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1670) de Montfaucon de Villars. Il présente une vision rationaliste des apparitions surnaturelles (gnomes, sylphides et autres personnages enchanteurs) en les intégrant dans la réalité, car elles participent au bon déroulement de la vie quotidienne. Au même titre que le mesmérisme et le magnétisme abordés précédemment, les sciences « mystérieuses » sont d'abord appréhendées comme scientifiques, en tant que vérités cachées, puis détournées en sciences occultes armées de cabale et de sociétés secrètes : pensons au *Diable*

¹⁰⁴ Il s'agit alors d'un souci de contexte : l'intervention de fantômes ou de momies n'inquiète pas le lecteur parce qu'il estime que ces figures n'appartiennent plus à sa réalité. Comme l'a remarqué R. Caillois dans *Au Cœur du Fantastique*, le « fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture ». Dans *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 2008, p. 838.

¹⁰⁵ « Doctrine mystique de ceux qui croient et recherchent l'illumination intérieure (par Dieu) », pratiquée par Swedenborg et Saint-Martin notamment. *Le Trésor de la Langue française*, éd. Centre national de la Recherche scientifique, Paris, 1974.

¹⁰⁶ J.-L. Steinmetz, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p. 41.

amoureux (1772) de Jacques Cazotte. Cet intérêt pour les sciences parallèles ne se tarira qu'à la fin du XIX^e siècle, avec l'émergence de la psychiatrie et de la parapsychologie, après avoir fortement marqué les esprits de certains auteurs, à l'exemple de Nerval et de ses *Illuminés* ou de Gautier avec *Spirite*. Le XVIII^e siècle et ses contradictions sont bien le berceau du fantastique. Comme l'a remarqué N. Prince dans *Le Fantastique* : « il serait né par scandale, par contraste, d'un siècle rationaliste, valorisant d'abord les bestiaires d'inspiration médiévale et inspirant ensuite des fantômes romantiques : en un temps où la raison est reine, nécessairement l'irrationnel est diabolique¹⁰⁷ ».

En effet, M. Milner confirme cette approche à travers la figure du diable. La résurgence du maître de l'enfer dans la littérature, en parfaite contradiction avec la pensée du siècle¹⁰⁸, montre un intérêt particulier des auteurs à remanier un thème vieux comme le monde à des fins esthétiques. « Au XVIII^e siècle, peu d'esprits sérieux ont parlé du diable comme s'il y allait de leur salut. Peu à peu, et à l'insu de ceux-là mêmes qui en dissertent avec érudition et doctrine, ces profondes matières deviennent objets de contemplation esthétique¹⁰⁹. » Le diable n'est plus appréhendé comme une menace, mais comme un sujet d'écriture :

Mais ce que le diable perd dans le domaine de la croyance, il le gagne dans celui de l'imagination ; ce qu'il perd sur le plan religieux et dogmatique, il le gagne sur le plan esthétique. [...] Dépouillée du respect religieux dont elle bénéficiait encore au siècle précédent, la figure du diable devient familière. Dans son opposition à toute morale et à toute religion, dans son non-conformisme, dans sa manière aristocratique de traiter d'égal à égal avec les grands et les gueux et de les fourrer dans le même sac, dans son indiscrétion servie par un don de seconde vue, dans son goût de la puissance allié au mépris des puissants, dans son habileté enfin à donner du piment aux plaisirs de l'amour, ce siècle incrédule, mais insatisfait, trouve une image assez fidèle et assez flatteuse de lui-même. De ce diable-là, la littérature captera quelques reflets¹¹⁰.

C'est de ce paradoxe qu'est né *Le Diable amoureux* de Cazotte. De même, les superstitions condamnées puis méprisées trouvent finalement leur place dans la littérature fantastique. Comme le souligne L. Vax dans *La Séduction de l'Étrange* : « La littérature fantastique, on le sait du reste, c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création littéraire¹¹¹ ». Ce qui effrayait nos aïeux est progressivement devenu sujet d'écriture.

¹⁰⁷ N. Prince, *Le Fantastique*, Collection 128, Armand Colin, Paris, 2008, p. 106.

¹⁰⁸ Voir p. 29.

¹⁰⁹ M. Milner, *Op. cit.*, *Le Diable...*, p. 30.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹¹¹ L. Vax, *La Séduction de l'Étrange*, PUF, Paris, 1965, p. 12.

Le roman gothique anglais, cette « antichambre du fantastique moderne » selon J.-B. Baronian¹¹², peut être une autre source d'inspiration pour les fantastiqueurs, car le genre s'est infiltré dans l'histoire littéraire là où l'extraordinaire, l'étrange et l'angoisse prédominent. Les caractères essentiels du roman gothique sont l'ailleurs, l'autre, l'autrefois¹¹³ : soit les principaux éléments constitutifs du genre fantastique à venir. L'ailleurs plonge dans un univers inhabituel (« dimension d'étrangeté¹¹⁴ »), l'autre est le monstre et l'autrefois transporte le lecteur dans un temps révolu. Des nuances sont à discuter d'un genre à l'autre (le monstre n'est pas une donnée obligatoire pour le fantastique ; on parle plus volontiers de phénomène extraordinaire ou d'élément perturbateur), mais la toile de fond est similaire. Décors et lieux de prédilection sont identiques. *Les Mystères d'Udolphe* (1794) d'Ann Radcliffe et *Le Moine* (1795) de Lewis, s'ils ne sont pas fantastiques, présentent des caractéristiques semblables au genre qui nous occupe¹¹⁵. Toutefois, gothique et fantastique se distinguent sur un point difficilement négligeable comme le remarque N. Prince : « le gothique, qui se fonde sur une esthétique de la terreur et repose sur des motifs surnaturels, manque la finesse de l'effet fantastique par son souci de la gratuité, son manque de subtilité, ses explications rationnelles qui font parfois perdre tout charme au récit¹¹⁶... ». La *finesse* est effectivement le maître mot du fantastique : nous verrons au cours de sa définition que c'est, entre autres, cette particularité de l'écriture du phénomène extraordinaire qui permet de le différencier des récits folkloriques et des autres genres narratifs auxquels il est couramment apparenté.

Et c'est avec la *finesse* de la plume germanique d'Hoffmann que s'est ouvert le bal du fantastique. Ses *Fantasiestücke* (1814) ont inauguré la voie d'une écriture nouvelle où l'extraordinaire est poussé à son paroxysme. À mi-chemin entre fantaisie¹¹⁷ et fantastique, les contes d'Hoffmann passent pour les œuvres ayant eu le plus d'influence auprès du public français et des auteurs romantiques.

¹¹² J.-B. Baronian, *Panorama de la Littérature fantastique de Langue française*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2000, p.50.

¹¹³ Théorie reprise par N. Prince en s'appuyant sur les recherches de Fr. Dubost, *Op. cit.*, *Aspects fantastiques...*

¹¹⁴ Fr. Dubost, *Ibid.*, p. 223.

¹¹⁵ Sur ce point, J.-L. Steinmetz illustre la similitude entre les genres en approfondissant l'analyse de ces deux œuvres. *Op. Cit.*, *La littérature fantastique*, p. 46-48.

¹¹⁶ N. Prince, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 45.

¹¹⁷ *Contes de fantaisie* est la traduction littérale de *fantasiestücke*. La traduction de *fantasiestücke* en *contes fantastiques* est la traduction subjective de Loève-Veimars, qui avait pour but de promouvoir la publication du recueil et de s'assurer de son succès. Cette dénomination est reprise par J.-J. Ampère dans son article du 26 décembre 1829, faisant l'éloge du conteur allemand.

En France, *Le Diable amoureux* (1772) de Cazotte et « Valérie » (1792) de Florian sont les premiers contes français du genre. « Rosalba » (1800-1801) de Florian et deux œuvres du marquis de Sade, « Rodrigue ou la tour enchantée » et « Le Revenant », ainsi que *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805) de Potocki (auteur polonais, mais œuvre francophone) complètent la liste des initiateurs ou inspireurs du fantastique dans notre pays. Pour autant, ces premiers récits n'attirent pas encore l'attention des lecteurs ou écrivains français et l'entrée dans le XIX^e siècle se passe mais le genre ne s'impose pas encore. Les premières traductions d'Hoffmann n'arrivent qu'en 1828 et les dictionnaires ne donnent une définition du fantastique que tardivement. C'est seulement en 1863 que le *Dictionnaire* de Littré propose pour définition : « Contes fantastiques : se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle¹¹⁸ ». Nous percevons dans cette définition des difficultés à cerner avec précision le fantastique : le merveilleux des contes de fées se mêle à l'extraordinaire des revenants, élément utilisé dans le fantastique, mais qui n'est pas une donnée obligatoire et qui se retrouve également dans le roman gothique. De plus, les récits d'Hoffmann sont associés indifféremment aux deux autres genres de contes, n'ayant pour seule particularité que l'usage du surnaturel. Cette définition montre à quel point le fantastique demeure une notion encore incertaine plus de trente ans après les premières traductions françaises du conteur allemand, alors que certains critiques ou auteurs s'y étaient intéressés au préalable.

Ainsi, Nodier, qui a produit sa première nouvelle fantastique en 1806 intitulée « Une Heure ou la Vision », mesure l'ampleur de ce nouveau genre en le théorisant dans *Du fantastique dans la littérature* dès 1830. Contrairement aux précédents articles de W. Scott¹¹⁹ et de J.-J. Ampère¹²⁰ qui se sont attachés respectivement à condamner et faire l'éloge du nouveau genre engendré par l'imaginaire d'Hoffmann¹²¹, Nodier, aux jugements moins engagés, parcourt la genèse du fantastique et met en évidence la nécessité de son existence face au désenchantement du monde réel :

Le penchant pour le merveilleux, et la faculté de le modifier, suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l'homme. Il est l'instrument essentiel de sa vie

¹¹⁸ Définition citée par J.-L. Steinmetz, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p.4.

¹¹⁹ W. Scott, « Du merveilleux dans le roman », *La Revue de Paris*, 12 avril 1829.

¹²⁰ J.-J. Ampère, *Le Globe*, 26 décembre 1829.

¹²¹ Nous décrivons avec plus de précisions ces deux articles dans le sous-chapitre consacré à Hoffmann. Voir p. 124.

imaginative, et peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de sa vie sociale¹²².

Et il ajoute dans sa préface aux *Contes en prose et en vers* (1837) :

Depuis plus de cinquante ans que je subis l'ennui de la vie réelle, je n'ai trouvé aux soucis qui la dévorent qu'une compensation de quelque valeur ; c'est d'entendre des Contes ou d'en composer soi-même¹²³.

Seule parade contre l'ennui, les contes sont un refuge permettant de survivre à ses états d'âme. Le fantastique, qu'il intègre dans plusieurs de ses écrits, lui fait oublier le désenchantement vécu quotidiennement au contact d'une réalité décevante. La morosité de Nodier n'est pas isolée puisque nous la retrouvons chez d'autres auteurs, tel que Nerval par exemple. Pour comprendre de quelle manière s'est construit le fantastique dans l'imaginaire romantique, il est nécessaire de prendre en compte l'état d'esprit dans lequel se trouvent les auteurs.

Au sortir des Lumières, la rigoureuse raison suivie de la Révolution française ont marqué une rupture dans l'histoire des pensées, puis ont laissé place à un profond sentiment de désenchantement. En recevant les clefs de sa propre vie, le choix de ses croyances et l'espoir de liberté, l'homme s'est retrouvé face à lui-même, subissant *l'ennui de la vie réelle*, le « mal du siècle ». Les romantiques s'affranchissent du réalisme des philosophes du siècle précédent et du classicisme littéraire établi séculairement pour s'aventurer dans un imaginaire exalté et marginal. Sous l'impulsion de Chateaubriand au tout début du XIX^e siècle, le mouvement romantique séduit des auteurs tels Nodier, Hugo, Gautier ou Nerval. L'aventure du fantastique, qui propose une *compensation vraiment providentielle*, devient progressivement à la mode, atteignant un engouement très prononcé en 1830, à la suite de l'introduction des contes d'Hoffmann. Après Nodier et Hoffmann, ce sont alors Gautier, Balzac, Nerval et Mérimée qui font particulièrement la fortune du fantastique jusqu'à la traduction des œuvres de Poe par Baudelaire en 1856. Viennent également Erckmann-Chatrian, Cl. Vignon, H. Rivière, Villiers de l'Isle-Adam et Maupassant qui proposent un fantastique plus réaliste. En fin de siècle, les contes de Lorrain achèvent ce panorama des maîtres de la littérature fantastique du XIX^e siècle.

Un nombre important d'écrivains s'est essayé au fantastique, tels Flaubert, Sand, Dumas et Aurevilly qui pourraient étoffer la liste des adeptes du genre, mais ils sont restés,

¹²² Ch. Nodier, « Du Fantastique dans la Littérature » [initialement paru dans *la Revue de Paris*, décembre 1830], *Œuvres complètes V-VI*, Slatkine Reprints, Genève, 1998 (réimpression de l'édition de Paris, 1832-1837), p.102.

¹²³ Ch. Nodier, *Œuvres complètes*, « Contes en Prose et en Vers », éd. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1837, p.1.

pour les anthologistes, des fantastiqueurs de moindre importance. Un auteur tel que Lautréamont occupe même une place de choix dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* de P.-G. Castex, alors que *Les Chants de Maldoror*, s'ils présentent un souffle fantastique, n'en demeurent qu'une poésie inspiratrice « de mythes fantastiques », et non un exemple emblématique du genre. La définition que nous en donnons permet d'endiguer toute extrapolation similaire.

2 Définition

Le fantastique est un genre mouvant, propre à chaque auteur, et une définition stricte ne fait pas l'unanimité. Ainsi, J.-B. Baronian le définit en ces termes :

En somme, le fantastique est d'abord une *idée*, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnante, devenir un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire¹²⁴.

L'auteur, artiste et/ou artisan, distille et sculpte cet imaginaire ; il en extrait la quintessence et le modèle sous un jour encore inconnu. Dans son *Anthologie du conte fantastique français*, P.-G. Castex apporte la confirmation de cette définition :

Lorsqu'il est cultivé, non par des charlatans qui débitent la terreur comme une marchandise, mais par des écrivains doués d'une vie intérieure profonde, il permet, comme la poésie, d'exprimer ces aspects de l'homme qui demeurent irréductibles à la raison logique¹²⁵.

L'imaginaire, venu perturber le cadre rassurant de la raison, l'altère par une intrusion déstabilisante.

Il arrive même que la définition soit plus *fantastique* que le genre lui-même :

Il est la forme naturelle que prend notre inquiétude lorsque l'imagination, avant de rencontrer les mythes auxquels depuis des siècles les hommes ont confié leurs plus durables richesses, bat la campagne à la poursuite de fantômes, fantômes de terreurs ou de plaisirs qui s'évanouissent pour renaître l'instant d'après et qui n'attendent qu'une circonstance favorable pour devenir des symboles¹²⁶.

Et L. Vax de pousser l'abstraction de la définition à son comble : « Le fantastique est une nébuleuse dont le centre est partout et la circonférence nulle part¹²⁷ ». Ces propos obscurcissent l'approche du genre, et c'est non sans humour que D. Mellier remarque : « Cela, comme si l'incertitude et l'étrangeté que thématisent les histoires fantastiques

¹²⁴ J.-B. Baronian, *Op. cit.*, *Panorama...*, p. 27-28.

¹²⁵ P.-G. Castex, *Anthologie du Conte fantastique français*, Corti, 1947, p. 11.

¹²⁶ M. Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964, p. 7.

¹²⁷ L. Vax, *Op. cit.*, *La Séduction...*, p. 240.

finissaient par gagner la compréhension même que l'on peut avoir de ses procédés, de son histoire, de ses discours¹²⁸ ». Le fantastique des contes aurait contaminé les spécialistes...

Lorsqu'elles ne tendent pas vers une abstraction extrême, les définitions varient significativement d'un critique à l'autre, ne proposant au lecteur qu'une vision vague et/ou morcelée du genre. Que comprendre alors ? Le fantastique serait une vision déformée de la réalité ? Un basculement dans l'étrange ? Une fissure dans l'espace-temps ? L'intervention du surnaturel, d'un phénomène ? Une promesse allégorique ?

Alors que certains spécialistes admettent l'intrusion du surnaturel dans la réalité comme élément fondateur du fantastique (R. Caillois) ; d'autres insistent sur le doute, l'hésitation (T. Todorov), sur le bouleversement de la réalité (J.-B. Baronian), sur la relation personnage/phénomène (Fr. Raymond et D. Compère, J. Malrieu), ou sur la peur (N. Prince). Aucune de ces propositions n'est véritablement à rejeter, car le fantastique est tout à la fois : un sentiment, une atmosphère, une intrigue fabuleuse, une aventure mystérieuse, une réflexion sur le bouleversement. Les pistes d'exploration sont effectivement variées, et on comprend aisément pourquoi les anthologies du fantastique, aux choix quelquefois discutables, proposent des textes très disparates.

Nous choisissons, pour commencer, de suivre l'approche du genre selon R. Caillois. Dans son *Anthologie*, l'auteur tient compte d'un paramètre obligatoire et exclut les récits ne respectant pas la condition de réciprocité entre terreur et surnaturel : « [...] la terreur doit être engendrée seulement par une intervention du surnaturel ; l'intervention du surnaturel doit obligatoirement aboutir à un effet de terreur¹²⁹ ». R. Caillois met ainsi de côté les récits merveilleux ou féeriques, les contes populaires et autres références folkloriques¹³⁰, et suppose l'ancrage du récit dans la réalité, perturbé par l'intrusion du surnaturel, à des fins d'effrayer. Ce que nous nommons généralement *surnaturel* est plus clairement défini dans *L'Anthologie du Fantastique*, au moyen de termes tels que « l'Apparition » et « l'Inadmissible » :

Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager [...]. Alors vacillent les certitudes les mieux assises et l'Épouvante s'installe. La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et

¹²⁸ D. Mellier, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p. 8.

¹²⁹ R. Caillois, « Avertissement de la seconde édition », *Op. cit.*, *Anthologie...*, tome I, Gallimard, 1966, p. 25.

¹³⁰ Comme R. Caillois, J. Finné, considère l'usage du folklore (et de la superstition s'y rattachant) dans la littérature fantastique comme simpliste et le rejette catégoriquement, car il n'est pas l'aboutissement d'une pure création littéraire. Le thème ne s'inspirerait que de la mémoire culturelle du lecteur : « À thème folklorique, création littéraire douteuse », déclare-t-il dans *La Littérature fantastique*, Albin Michel, 1991, p. 52. Nous ne suivons pas ce raisonnement radical, par trop réducteur, car nous avons pu observer un usage modéré des références folkloriques chez les fantastiqueurs et l'exclusion de certains textes aurait été préjudiciable, à l'exemple de « Lokis ».

à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible¹³¹.

Il s'agit bien d'un bouleversement dans un cadre réel admis, par un « phénomène » déstabilisant, non-admis et provoquant une incohérence. Nous préférons le terme de *phénomène* employé par J. Malrieu, qui rejette la théorie selon laquelle le fantastique est obligatoirement constitué d'un élément surnaturel. Il existe des contes fantastiques dénués de toute composante surnaturelle à laquelle vient se substituer un élément perturbateur. Nous avons pu constater au cours de nos lectures que certains contes – tels que « L'Auberge » de Maupassant –, pour fantastiques qu'ils sont, ne portent pas la marque du surnaturel, mais celle d'un phénomène, un élément perturbateur de l'ordre de l'incompréhensible pour le protagoniste et le lecteur, qui provoque l'effet de terreur évoqué dans l'*Anthologie* de R. Caillois. L'apparition d'un vampire en bonne et due forme, ou d'un fantôme tout droit sorti d'un château gothique ne sont pas des obligations du fantastique ; la suggestion d'un phénomène, considéré comme extraordinaire, suffit parfois à perturber le cours de l'histoire.

Toujours est-il que, sans cet élément provoquant l'*épouvante*, le conte tomberait dans les genres parallèles que sont le merveilleux ou le gothique. Pour le premier, le phénomène est d'usage courant, puisque le récit est ancré dans un univers peuplé de personnages imaginaires admis par le protagoniste et le lecteur ; le gothique, lui, auquel la *finesse* fait défaut, plonge le lecteur dans la gratuité du surnaturel, pour reprendre l'idée de N. Prince¹³². Son *manque de subtilité* et ses *explications rationnelles* le distinguent nettement du fantastique pour lequel la terreur est un exercice rigoureux et subtil. La peur engendrée par le conte n'est pas issue uniquement de clichés (comme c'est le cas pour le roman gothique), mais d'une réalité revisitée :

Le fantastique est littérature de la peur ; entendons une littérature qui fait surgir dans un réel mimétique un élément de perturbation pour que ce décalage, ce bouleversement, ce scandale suscite et provoque un sentiment de terreur ou d'inquiétude. Mais dans cette définition, qui comme telle entend produire une constante (le fantastique = peur devant un objet déstabilisant), persiste une inconnue, une variable qui à elle seule semble pouvoir expliquer les errements et les hésitations critiques qui, soit dit en passant, semblent autant caractériser le critique que la pauvre victime du récit. Cette inconnue variable, c'est la peur, à tout le moins l'objet de la peur, l'idéologie qui habite la réalité à partir de laquelle l'objet va faire décalage et va provoquer la peur. Dans des cadres idéologiques donnés et différents, les peurs ne sont pas équivalentes¹³³.

¹³¹ R. Caillois, « De la féerie à la science-fiction », *Op. cit.*, *Anthologie...*, p. 11.

¹³² N. Prince, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 45.

¹³³ *Ibid.*, p.39.

Le phénomène bouleverse la réalité, suscitant une peur propre à chacun. Évidemment la peur, on ne peut plus irrationnelle, est une affaire personnelle, culturelle, *idéologique*, et c'est pour cette qualité subjective et variable que certains spécialistes ignorent la peur comme fondement du fantastique. Nous ne pouvons l'écarter sciemment de cette définition, car le temps qui s'est écoulé entre la parution du conte et notre lecture nous a permis de comprendre que cette écriture de la peur a traversé les siècles tout en restant intacte. Contrairement aux romans gothiques dont le topos semble avoir terni avec les années, les contes fantastiques provoquent toujours la même émotion d'*épouvante*, peu importe que le cadre soit devenu désuet. À titre d'exemple, « Le Secret de l'Échafaud » de Villiers de l'Isle-Adam repose sur une situation obsolète (une mise à mort par décapitation sur la place publique), mais revêt un caractère intemporel de la peur par la mise en scène du fantastique. Les mystères de la mort, sujet du conte, sont toujours d'actualité dans notre société où la religion ne suffit plus à expliquer l'au-delà pendant que la science reste encore silencieuse. L'homme moderne ne croit pas forcément à la survie de son âme après la mort, mais on ne sait jamais... On ne croit plus aux fantômes, mais ils font encore peur¹³⁴... Le surnaturel/événement perturbateur est décrédibilisé mais continue d'effrayer, à condition que le conte s'adresse à un certain public : il est peu probable que cette nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam déstabilise un hindouiste pour qui la mort est un simple passage vers une nouvelle existence, ou vers le Nirvana. La peur est culturelle et possède ses propres codes. Le deuil porte la couleur noire en occident, tandis que certains pays d'Asie arborent le blanc en pareille circonstance. *Dans des cadres idéologiques donnés et différents, les peurs ne sont pas équivalentes*, a souligné N. Prince, qui ajoute : « La peur est tout à la fois ce qui détermine le fantastique et ouvre sa définition à d'innombrables déclinaisons, aussi innombrables que sont les objets de peur¹³⁵ ». La définition du fantastique doit par conséquent prendre en compte cette donnée de peur *variable*, et nous verrons par la suite que ce point est primordial pour la relation entre le fantastique et la superstition.

D. Mellier, quant à lui, interprète le genre fantastique au-delà de la peur, qui n'est pas une donnée suffisante de la définition. Le fantastique est avant tout une révolution du monde habituel dans laquelle le phénomène représente une *expérience intellectuelle* :

L'inadmissible, l'inconcevable et l'hésitation font du fantastique, avant toute autre chose, une expérience intellectuelle. Dans cette approche, son enjeu authentique ne repose pas sur l'extraordinaire spectacle des choses impossibles, pas plus que son sens ne se limite au seul plaisir ambigu de la peur. La signification littéraire du fantastique est d'exprimer une crise du

¹³⁴ Voir p. 50.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 40.

sens et de la perception du monde. Le fantastique permet alors, dans un détour par l'irréel, d'interpréter, au moyen de la crise qu'il couvre, notre réalité même¹³⁶.

Par effet de contraste, l'aberration fantastique donne tout son sens à la réalité. C'est pourquoi la notion de réel est presque plus importante que l'évènement extraordinaire lui-même. Comme le fait très justement remarquer J. Finné, le conte nécessite en premier lieu une base solide dans un monde *tranquille, banal, sans rien d'insolite* – pour reprendre les termes de R. Caillois –, afin d'introduire le fantastique : « Le réalisme, en littérature fantastique, entre dans les obligations narratives d'un écrivain qui doit convaincre un lecteur imperméable au surnaturel¹³⁷ ». Un conte dont la réalité est mal campée s'éloigne du fantastique, c'est-à-dire qu'une entrée dans la réalité négligée avorte le caractère extraordinaire du phénomène, et réduit tout sentiment de frayeur du personnage et du lecteur. C'est ce jeu de contraste entre les deux univers qui rend la perception du protagoniste crédible et provoque en lui la terreur annoncée par R. Caillois et N. Prince.

Enfin, cette réciprocity antinomique réel/irréel n'a de cohérence que si l'on tient compte de l'ensemble des éléments du récit. Cette théorie de J. Malrieu¹³⁸ prend soin de garder une vision d'ensemble du conte : le fantastique ne se réduit pas uniquement à l'intrusion d'un phénomène irréel venu troubler la réalité, il est constitué d'un élément perturbateur en relation avec l'ensemble de la réalité et plus particulièrement avec le personnage principal. Le fantastique est régi par une mécanique rythmée qui se traduit par la succession d'un élément perturbateur, d'un phénomène et d'une confrontation. Nous veillerons à prendre en compte l'ensemble de l'intrigue fantastique dans laquelle nous verrons que la superstition vient appuyer la rencontre du personnage principal avec l'élément déstabilisant.

* *
*

L'étymologie du fantastique nous met sur la voie de l'irrationnel (*imaginaire, irréel* par son origine latine) et d'une réalité perturbée (*faire voir en apparence, donner l'illusion, apparaître* par l'origine grecque). Le terme promet une approche subjective de la réalité et des évènements déstabilisants. L'histoire nous a montré que magie et superstitions habitent le genre dès ses premiers balbutiements et que c'est en réaction aux Lumières et en prenant exemple sur les récits moyenâgeux que les romantiques ont posé les jalons du fantastique. Un

¹³⁶ D. Mellier, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p. 13.

¹³⁷ J. Finné, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p. 149.

¹³⁸ J. Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992.

réel insatisfaisant menant au désenchantement (Nodier) et une recherche désespérée de et dans l'au-delà ont poussé le genre vers une écriture esthétique des phénomènes angoissants (le diable, par exemple).

Mais ce genre est mouvant, et la définition présente au premier abord un caractère impalpable : *concept, symboles, nébuleuse* donnent autant le vertige que le Maelström de Poe. Des aspects plus concrets, que l'on doit entre autres à R. Caillois, N. Prince et J. Malrieu, présentent le fantastique comme un système à aborder en tant qu'ensemble cohérent et organisé par la réalité, le surnaturel (ou phénomène extraordinaire) et la peur. Cette dernière donnée subjective offre une expérience intellectuelle via la révolution du *tranquille*, du *banal*, de l'ordinaire, aboutissant au contraste bouleversant réel/irréel. En déformant l'existence triviale par le prisme d'un imaginaire exalté, le genre promet une échappée vers un extraordinaire, pourquoi pas, salvateur.

II Liens fantastique / superstition

Le rapport entre la superstition et le fantastique s'appuie sur une donnée commune : « le dépassement de la réalité ». Les précédentes pages ont insisté sur ce point : le conte fantastique est un bouleversement de la réalité, qui propose un monde alternatif, et la superstition, origine ou réponse à l'angoisse occasionnée par l'univers concret et cruel, suggère la possibilité d'une autre réalité, généralement magique. La superstition et le fantastique ont donc en commun l'envers caché de la réalité, une sorte de double spatio-temporel. Ceci constitue le point de départ d'une longue liste de similitudes et d'affinités – parfois pressenties lors des définitions.

A La superstition, substrat du fantastique

Nous l'avons vu, le fantastique s'inspire de sujets très divers, l'imaginaire étant sans limites. Les thèmes sont variés, pourtant, plusieurs critiques bien avant nous ont remarqué l'usage de la superstition comme élément constitutif du genre littéraire.

Nodier, pour commencer. Première théorie du genre, en 1830, et déjà le lien avec la superstition est souligné. Dans *Du fantastique en littérature*, l'auteur intègre la superstition au cœur même du fantastique :

Nous appelons encore *superstition*, ou science des choses élevées, ces conquêtes secondaires de l'esprit, sur lesquelles la science même de Dieu s'appuie dans toutes les religions, et dont le nom indique dans ses éléments qu'elles sont encore placées au-delà de toutes les portées vulgaires¹.

En plaçant la superstition *au-delà de toutes les portées vulgaires*, Nodier ne se démarque guère de l'étymologie puisqu'il lui reconnaît une qualité hors norme, au-delà de l'ordinaire. Mais contrairement au sens premier du terme, l'auteur romantique la définit par une valeur positive. Bien que *secondaires*, les conquêtes de la superstition apportent un bienfait à l'homme, une aide religieuse. Nodier se détache des penseurs de l'Antiquité et des Lumières et révisé le jugement négatif dans lequel la superstition était enfermée. Elle est désormais appréhendée comme utile et bénéfique. Chateaubriand avait anticipé ce point de vue trente ans auparavant², Nodier, quant à lui, théorise et lie la croyance superstitieuse au nouveau genre littéraire. En effet, dans sa vision de la création du monde en « génération

¹ Ch. Nodier, *Op. cit.*, p.72.

² Voir p. 37.

progressive³ », l'auteur distingue le monde matériel, le monde spirituel et le monde fantastique. Dans ce dernier échelon, proche de Dieu, il intègre les superstitions. L'homme, quant à lui, est « purement rationnel, au dernier degré », le plus bas. Dans cette hiérarchie, le poète a une place privilégiée, dans « la région moyenne du fantastique et de l'idéal ». La présence des superstitions sur ce cheminement vers Dieu est d'une telle évidence pour Nodier qu'il ne s'attarde guère sur des détails plus précis : « J'ai dit que la science de Dieu elle-même s'était appuyée sur le monde fantastique ou *superstant*⁴, et c'est une de ces choses qu'il est à peu près inutile de démontrer⁵ ». En ces temps de « décadence ou de transition⁶ » l'homme survit grâce à l'imaginaire, particulièrement celui qui relève du fantastique et de ses moyens d'expression que sont les *superstant*. Le poète détient alors le pouvoir d'aller au-delà de la sphère ordinaire et retranscrit des mystères demeurés obscurs aux non-initiés. Il représente un intermédiaire entre l'homme et Dieu, et sa clairvoyance fait de lui un être aux qualités surréelles :

Comment douter de la magie, quand le poète, magicien lui-même, vous entraîne à son gré dans des espaces moins familiers à l'intelligence de l'homme que ceux où il a égaré l'hippogryphe⁷, quand ses chants se ressentent d'une inspiration surnaturelle, et semblent provenir d'un autre monde⁸ ?

Nodier, en fervent amateur de fantastique, n'en est pas moins lucide face aux fables racontées et aux superstitions employées : il n'oublie pas que, loin de décrire la vérité, elles sont le fruit de l'imaginaire et que leur part inventée, mensongère, prédomine. Cette spécificité, qui insurgeait le monde antique et humaniste, est au contraire valorisée par l'auteur, puisqu'elle est une qualité vitale pour l'homme : elle distrait. Nodier évoque ainsi « les mensonges qui amusent⁹ ». Le fantastique, l'imaginaire, les superstitions, les *mensonges* sont un remède contre l'ennui.

Les précédents articles sur le fantastique, de J.-J. Ampère et de W. Scott¹⁰, n'ont pas mentionné la superstition, alors que pour Nodier, elle est un moyen nécessaire pour atteindre un autre univers (détaché de la réalité), dans lequel le fantastique prend sa source.

Un siècle plus tard, la théorie reste la même. Dans son *Anthologie du conte fantastique français* (1947), P.-G. Castex voit en la superstition l'une des matrices du récit fantastique :

³ *Id.*

⁴ *Superstant* est le participe présent de *superstō*, origine latine de *superstition*.

⁵ Ch. Nodier, *Op. cit.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ « Hypogryphe », s'écrit communément « hypogryffe » : « animal fabuleux, moitié cheval, moitié griffon ». Définition proposée par *Le Trésor de la Langue française* informatisé.

⁸ Ch. Nodier, *Ibid.*, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰ Voir p. 124.

Le fantastique en littérature est la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transporter en mythes une pensée logique, évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages solitaires. Il est enfanté par le rêve, la superstition, la peur, le remords¹¹ [...].

Fondue au milieu d'une série d'états psychiques, la superstition est considérée par P.-G. Castex comme l'un des éléments déclencheurs du fantastique. D'ailleurs, nous l'avons déjà vu avec L. Vax dans *La Séduction de l'Étrange*, la littérature fantastique serait le produit des superstitions, lorsque l'homme, moins impressionnable, les a considérées comme objets esthétiques : *cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création littéraire*¹².

Et nombre d'auteurs, parfois éloignés du monde fantastique, teintent leurs récits de superstition. Ainsi, Ch. Lefébure remarque l'usage de la superstition chez un inattendu :

À l'exemple d'Émile Zola, les écrivains réalistes les évoquent dès qu'ils s'intéressent au monde rural. Qu'ils pénètrent une région, et leur carnet de voyage s'enrichit de l'observation de ces curieux phénomènes. Ainsi sera-t-il intéressant de se référer à tous ces récits savoureux ; s'ils n'ont pas une absolue valeur historique, du moins sont-ils révélateurs de l'emprise des croyances et des superstitions sur les mentalités¹³.

Cette emprise est d'autant plus présente que les campagnes n'ont pas encore été désertées. Alors que le citadin a progressivement transformé sa peur ancestrale des éléments naturels en une peur viscérale de l'autre, voire de lui-même, la population des campagnes vit toujours dans la crainte du monde extérieur. La ville, bruyante et effervescente, enfante l'agoraphobie, la claustrophobie, la sociopathie, et même la peur de soi ; mais la nature, plus silencieuse et discrète, fait resurgir des peurs primaires liées à la survie de l'homme. Ce sont surtout de ces dernières peurs que se nourrissent les contes fantastiques de la première partie du XIX^e siècle. La ville est devenue un quotidien, mais la campagne reste proche, géographiquement et intimement : elle abrite les aïeux et les histoires d'antan. Elle demeure familière.

Pour J. Le Guennec, les superstitions en usage dans les contes fantastiques sont des réminiscences folkloriques et/ou culturelles issues du merveilleux revisité. On ne croit plus aux fantômes, mais ils intriguent toujours, car la nature et les monstres qu'elle engendre continuent d'agir sur l'imaginaire, même s'ils subissent une évolution. De simple superstition, cette croyance dérive vers « la psychologie de la vie quotidienne – on ne dit pas encore *psychopathologie*¹⁴ ». Le diable n'est admis que parce que son intervention est réinterprétée de façon moderne : toujours néfaste, il présente néanmoins l'intérêt de proposer un pacte au

¹¹ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*, 1947, p. 8.

¹² L. Vax, *Op. cit.*, *La Séduction...*, p. 12.

¹³ *Id.*

¹⁴ J. Le Guennec, *États de l'Inconscient dans le Récit fantastique*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 207.

personnage qui en tirera un quelconque bénéfice. « L'Amour et le Grimoire » et *La Peau de Chagrin* découlent de cette nouvelle écriture du diable. Les cornes, les griffes et le costume rouge sang sont abandonnés au profit d'un refoulement vers l'inconscient. La littérature fantastique met en évidence la métamorphose de la superstition observée entre le XIX^e et le XX^e siècle. Le conte fantastique participe à un double procédé : il se nourrit de superstition, tout en étant le témoin de son évolution¹⁵. Le conte sert alors d'intermédiaire, en tant que manifestation concrète de la croyance. En d'autres termes, la superstition alimente le conte fantastique, qui, à son tour, témoigne de la transformation des croyances superstitieuses en des manifestations de l'inconscient : le genre littéraire a pressenti ce que la psychanalyse découvrira quelques décennies plus tard. Le fantastique se situe entre deux époques, pris entre les dernières découvertes scientifiques et le retour aux sources telles que la superstition. Cette ambivalence fait du fantastique un genre hybride, comme le remarque J. Le Guennec : « Le récit fantastique se nourrit des progrès de la science tout autant que des résurgences de la superstition, un peu comme s'il représentait un combat entre le passé et l'avenir, entre la tradition et le progrès, entre la nature domptée et les forces non encore maîtrisées¹⁶ ».

Au carrefour de la culture ancestrale et du progrès scientifique et technique, de la campagne et de la ville, du conscient de l'inconscient, le fantastique s'alimente d'une mixité contrastée dans laquelle la superstition occupe une place prépondérante.

B Lecture poétique du fantastique par la superstition

D'un point de vue plus narratif que culturel ou psychologique, nous avons pu constater au fil de nos lectures que l'introduction de la superstition dans le conte participe à la mise en scène du fantastique. Elle plante le décor. Après s'être ancré dans la réalité, le récit requiert l'usage de la superstition pour insuffler le fantastique : ici une chouette qui hulule, ou là une horloge qui sonne minuit donnent le ton. La croyance permet de crédibiliser la narration. Son usage ainsi distillée dans la première partie du récit permet de préparer l'intrusion de l'élément perturbateur purement fantastique. Sans mettre sur la voie du danger, elle marque le

¹⁵ Les introductions de *Raison et Dérison* et de *L'État de l'inconscient dans le récit fantastique* de J. Le Guennec se terminent sur la même icône superstitieuse : une sorcière chevauchant un balai devant un croissant de lune. Clin d'œil amusant à la superstition dans la littérature fantastique qui attire l'attention sur l'importance de la croyance superstitieuse dans l'analyse du genre.

¹⁶ J. Le Guennec, *Raison et Dérison dans le Récit fantastique au XIX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 21.

commencement de l'éloignement de la réalité mais la fracture n'est pas nette, car tout autant que le fantastique, la superstition conserve des liens avec le réel¹⁷.

Pour J. Finné, les représentations stéréotypées (lorsqu'elles sont liées à l'extérieur) participent au *souffle* fantastique :

Certaines réalités sont devenues lieux communs du fantastique, tant elles semblent liées à celui-ci – tels sont la nuit, le cimetière, le tonnerre, la tempête, le château, la porte verrouillée et brinqueballante, le parquet gémissant, autant d'éléments qui, à tort ou à raison, évoquent le surnaturel. Même remarque pour des personnages stéréotypés, comme la vieille bigote, le rebouteux, l'antiquaire, ou certaines couleurs – noir et rouge¹⁸.

Le *signifié* du fantastique est alors intimement lié à la superstition (tous les exemples précédemment cités déstabiliseraient n'importe quel superstitieux). Sur le plan du *signifiant*, J. Finné remarque l'usage d'un certain lexique pouvant engendrer le fantastique, comme chez Lovecraft qui emploie le vocabulaire du dégoût. Dans notre corpus, nous avons pu remarquer la redondance du « pressentiment » dans plusieurs nouvelles d'Hoffmann, de Nerval, de Balzac ou de Poe. Cet instinct lié au don de prémonition conduit progressivement le lecteur vers l'irruption du phénomène. Inscrit dans la réalité, il participe au doute et mène à la peur du protagoniste. Comme nous le rappelle N. Prince : « L'événement fantastique n'est rien sans son avènement poétique¹⁹ ». La superstition participe à l'écriture de l'incertain que requiert le genre. Étant donné que « c'est essentiellement le texte, sa structure, sa poétique, qui va susciter brutalement ou par petites touches, une frayeur, un effroi, une angoisse²⁰ », la mise en scène de la superstition, pour ne pas tomber dans le ridicule et le parodique, est le résultat de la *finesse*²¹ d'écriture. Ainsi, pour susciter l'incertitude, la superstition recourt à une juste mesure de ses artifices (un chat noir qui passe, une porte qui claque toute seule...). Car la poétique du fantastique, d'abord basée sur l'indicible, ne tolère aucune maladresse, aucune énormité, sous peine de voir disparaître sa crédibilité. L'extraordinaire, tellement incroyable, apprécie une tonalité mesurée dans laquelle la superstition est « sous-pesée », afin de paraître plausible²². Elle est donc déliée dans le « langage oblique²³ » de la réalité confrontée à

¹⁷ Bien que déterminé à contrôler son existence par tous les moyens, même ésotériques, le superstitieux aborde la vie comme une réalité concrète et réglée. Pas de folie ni de maladie mentale, mais l'angoisse de l'inconnu qu'il interprète comme provenant d'une force supérieure, au-delà de la réalité. Voir p. 72.

¹⁸ J. Finné, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p.45-46.

¹⁹ N. Prince, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² *L'indicible dans les littératures fantastique et de science-fiction* est le thème d'un colloque international dont les actes ont été réunis sous la direction de N. Prince et L. Guillaud. L'indicible, élément indispensable du fantastique et de la science-fiction, est analysé à travers des œuvres mettant en exergue combien ces genres sont « des littératures de la limite, de la frontière et surtout [comme] des littératures de la transgression ou de la déchirure de cette limite ou de cette frontière. » Michel Houdiard éditeur, Paris, 2008, p. 7.

²³ I. Bessière, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974, p. 184.

l'extraordinaire ; un extraordinaire indicible se manifestant par une écriture du silence (blancs du texte, incapacité de décrire avec précision, ponctuation du non-dit, tels que les points de suspension, etc.) où la superstition est proposée en filigrane. De là, les pressentiments. Un ressenti, plus qu'une certitude ; un *a priori*, plus qu'un moment vécu. Tout pousse à croire que la réalité dans laquelle évolue le protagoniste est déjà en train de s'étioler. Sournement expulsé de ses repères habituels, le présent n'est plus et laisse place à l'intemporalité du phénomène.

Consécutivement à ces *effets de sourdine* parmi lesquels nous comptons la superstition, le fantastique s'articule autour d'une « rhétorique de la monstration » caractérisée par le « surdire²⁴ ». Dans cet excès descriptif, que l'on rencontre notamment dans les contes d'Hoffmann, nous retrouvons encore une forte présence de la superstition. Cette croyance joue donc sur les deux niveaux, enrichissant la totalité du texte. Les pressentiments, que nous évoquions précédemment, prennent tout leur sens lors des instants déstabilisants : rares sont ces pressentiments – généralement néfastes – qui ne se réalisent pas et demeurent des erreurs de jugement. La plupart du temps, ce que le protagoniste a pressenti surgit effectivement dans la réalité et introduit un événement particulièrement décrit. Le lecteur passe d'un moment de non-dit à une profusion d'éléments angoissants. Dans cette seconde étape de la narration, la superstition intervient par le biais de figures quelquefois empruntées au folklore (diable, sorciers, vampires, animaux maléfiques), ou au travers de gestes conjuratoires, reflets de la peur du personnage le préservant du danger qu'il rencontre. Dans ce *surdire*, la superstition n'est pas nécessairement au premier plan, mais généralement en retrait, elle contribue à l'atmosphère de terreur.

Néanmoins, comme l'explique N. Prince, cette manière de montrer le monstre (d'où le terme de monstration) n'est pas suffisante pour engendrer la peur : l'excès annulerait l'effet recherché s'il n'était pas accompagné par celui de sourdine. « Longuement et fortement décrits, des détails terribles, des moments terrifiants ne suffisent pas à retranscrire la totalité ni la cohérence du phénomène. La monstration, paradoxalement, n'en dit pas plus que la suggestion, et l'effet de trouble persiste²⁵. » Dans ce paradoxe, la superstition est une constante qui conduit le personnage vers et dans le phénomène extraordinaire²⁶.

²⁴ N. Prince, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 69.

²⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁶ Nous verrons dans le sous-chapitre dédié au « salut », que la superstition permet au protagoniste d'aller au-delà même du phénomène. Voir p. 76.

La rigueur poétique que requiert le fantastique est entretenue par une superstition qui s'associe, non sans feintes, à chacun des éléments, suggérés ou « monstrés », responsables de l'inquiétude du protagoniste. Nous verrons, dans l'étude que nous réservons à chaque auteur, que le genre qui nous occupe est finement orchestré et que, effectivement, « le fantastique tient essentiellement à la façon d'écrire²⁷ ».

C L'attitude des personnages du conte fantastique face à la superstition

Le protagoniste du conte fantastique est souvent solitaire, innocent, en marge de la société et isolé face au phénomène extraordinaire. Ces caractéristiques facilitent l'identification du lecteur, comme nous l'explique N. Prince : « Étant comme le lecteur, n'importe quel *quidam*, on lui prête une rationalité satisfaisante, de telle sorte que son témoignage ne pourra pas être d'emblée rejeté²⁸ ». Il est par conséquent un personnage rationnel et, donc, peu superstitieux. Il peut s'intéresser à des événements occultes, comme Alvare dans le *Diable amoureux* que l'on initie à la cabale, mais sa qualité première est d'être novice en la matière, et d'être confronté pour la première fois à des phénomènes surnaturels. Un adepte de l'ésotérisme, familier des rituels, n'aurait pas produit une telle empathie du lecteur et ne serait pas tombé « entre les griffes du diable ». La faiblesse d'Alvare, comme chez beaucoup de protagonistes du fantastique, est la curiosité naïve. D'autres fois exceptionnelles, comme pour Don Juan dans « L'Élixir de Longue Vie », le héros, loin d'être innocent, provoque intentionnellement les forces du Mal pour son intérêt personnel. S'ensuit une lourde punition donnant au conte une valeur moralisante et étouffant le fantastique au profit d'une écriture de l'horreur. Mais dans la majorité des contes fantastiques, si le personnage commet un acte coupable, ce n'est que par accident, malgré lui. Alfonse, le fiancé dans *La Vénus d'Ille*, s'unit à la statue en lui passant malencontreusement la bague au doigt. Cet homme est si innocent – de son point de vue et de celui du lecteur –, si ancré dans la réalité (il est à la veille de son mariage, dans l'euphorie des festivités) qu'il n'envisage en rien les conséquences désastreuses de son acte. La sanction s'abat alors sur lui comme sur un condamné à mort qui n'aurait commis aucun crime. Sa vision de la réalité, des plus rationnelles, l'a empêché de prévoir que la statue pourrait prendre vie et tenir les promesses de l'union que symbolise la bague. Une personne superstitieuse ne se serait pas aventurée à passer la bague à n'importe quel doigt, encore moins à celui d'une statue, représentation

²⁷ N. Prince, *Ibid.*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

humaine factice dont il faut se méfier. Ainsi, comme l'explique É. Mozzani : « De tous les bijoux, l'anneau est celui qui a la plus grande puissance magique²⁹ ». Il ne fait aucun doute qu'Alfonse, ignorant le pouvoir de la bague, n'était en rien un personnage superstitieux.

Bien souvent, ce sont les personnages secondaires qui le sont, ou qui ont à voir avec la superstition. On rencontre dans le conte les sceptiques qui condamnent les croyances et les pratiques superstitieuses au nom de la science ou de la religion ; sont également présents les superstitieux qui mettent en garde ou qui protègent le protagoniste. Ce dernier est très souvent entouré d'amis, de connaissances, ou de personnages énigmatiques qui prédisent ou parfois pressentent son avenir, ou qui l'aident aux moyens de conjurations, de potions, d'amulettes, ou par de simples avertissements. D'autres fois encore, les animaux occupent une place importante dans le récit, tel le chat noir de Poe, dont la portée superstitieuse ferait presque ombrage au protagoniste. Ordinairement, lorsque l'animal reste un personnage ponctuel, c'est sa force symbolique qui avertit la future victime. Il n'appartient plus seulement au décor narratif (comme la chouette qui hulule) mais il acquiert une dimension superstitieuse de premier plan. L'apparition récurrente des corbeaux dans « Le Chevalier double » est un exemple parmi une infinité d'autres où la présence de ces animaux, connus pour leur signification funeste, entoure une fois de plus de superstition le personnage principal.

Et bien que rationnel au premier abord, il arrive parfois, au fur et à mesure que se précisent ses angoisses et sous l'impulsion de son entourage, que le héros succombe à la superstition. Comme l'a souligné J. Mistler dans *Hoffmann le fantastique*, un phénomène de contagion de la superstition peut se produire : « le voisinage d'une personne superstitieuse, ou simplement peureuse, est une épreuve redoutable pour les esprits les plus fermes et les plus rassis³⁰ ». Même les plus cartésiens ne sont donc pas à l'abri de se tourner vers des solutions moins académiques lorsque la raison, la science et la religion sont impuissantes face aux épreuves qu'ils doivent surmonter. Ce fut trop tard pour Alfonse, que sa nouvelle épouse, la Vénus tua avant même qu'il n'ait le temps de réagir ; mais pour Hyppolite, protagoniste de « La Vampire » d'Hoffmann, la superstition fut d'un renfort primordial, vital, puisqu'en tenant compte de ses pressentiments il repoussa et élimina la vampire.

Dans le genre fantastique, le personnage superstitieux n'occupe pas fréquemment le rôle du protagoniste, mais plus volontiers celui d'adjuvant, personnage secondaire ayant pour mission d'avertir ou de prémunir du danger.

²⁹ É. Mozzani, *Op. cit.*, *Le Livre...*, p. 78.

³⁰ J. Mistler, *Hoffmann le Fantastique*, p. 186.

D Peur superstitieuse et fantastique

Peur du loup dévorant les bêtes, peur de l'orage saccageant les récoltes, peur de l'obscurité, de la nuit, du noir où l'homme, privé de vision, est en proie aux bêtes sauvages, ou pire, aux esprits qui rôdent. C'est une peur primaire de la nature qui, demeurée mystérieuse, stimule l'imaginaire :

Plus le paysage devient secret et hostile, explique Ch. Lefébure, plus il influence l'imagination : les chaos de rochers, les longues étendues sauvages, les grottes, les multiples étangs, les hauteurs inaccessibles... Autant de terres inconnues qui impressionnent les esprits : autant d'espaces sauvages où l'homme se retrouve seul avec lui-même face à la nature. Ainsi naissent des contrées légendaires³¹.

La nature effraie parce que l'homme en tire sa propre interprétation. La rencontre de cette peur et de la littérature a donné naissance au fantastique.

Dans *L'Inquiétante Étrangeté*, Freud s'attarde sur le phénomène et propose une approche affective du genre. Après les découvertes de Mesmer sur le magnétisme animal et l'engouement qui s'en est suivi, Freud s'attarde à son tour sur des phénomènes nouvellement admis par l'Académie des Sciences, telle l'hypnose qu'il utilise un temps pour soigner ses patientes atteintes d'hystérie. Le père de la psychanalyse illustre l'une de ses théories par le fantastique d'Hoffmann et trouve l'origine de la peur du personnage de « L'homme au Sable » dans son inconscient. Les peurs adultes de Nathanaël sont issues d'expériences vécues dans son enfance. La peur s'est immiscée au travers d'éléments normalement familiers, mais qui perdent leur caractère « ordinaire » au profit d'une nouvelle dimension déstabilisante ; et inversement, lorsqu'un objet relevant de la fiction s'infiltré dans la réalité.

Un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, explique Freud, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre³².

En insérant délibérément l'inquiétante étrangeté dans un récit fantastique – comme Hoffmann dans « L'Homme au Sable » –, Freud considère que l'auteur « nous livre pour ainsi dire par trahison à la superstition³³ ».

De l'avis de N. Prince, cette inquiétante étrangeté, qu'elle qualifie de *vertige*, est une peur qui provient de terreurs très profondes, et qui mène à l'incompréhension totale du monde. Le bouleversement provoqué par l'évènement extraordinaire remet en question

³¹ Ch. Lefébure, *Op. cit.*, *La France...*, p. 18.

³² S. Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1985, p.261.

³³ Freud emploie le mot *Aberglauben*, ayant pour traduction littérale *superstition*. *Id.*

l'entendement du réel, non seulement du moment présent, mais aussi du passé, comme si le phénomène imposait un nouveau regard sur le monde. Cette nouvelle analyse, dictée par le fantastique, fait resurgir des questionnements existentiels :

Cette peur est aussi liée à un *vertige* devant l'impossibilité de comprendre et d'expliquer rationnellement, d'intégrer dans une logique ou un système de connaissance l'évènement qui vient de surgir ici et maintenant. Chaque évènement fait système en ce sens qu'il suppose la mise en crise du principe de compréhension du monde. Il y a donc toujours une peur en miroir, peur de la chose, du monstre, de l'évènement qui surgit, et par ailleurs peur des implications métaphysiques que cette chose, ce monstre ou cet évènement suppose. Par exemple, dans *Le Horla*, j'ai peur de cet invisible qui occupe mon espace et ma vie, mais en filigrane, un vertige métaphysique habite cette peur. Mais s'il y a un invisible ici, n'y en a-t-il pas là-bas ? S'il y a un invisible maintenant, n'y en a-t-il pas eu toujours ? [...] Le fantastique, c'est toujours cette idée que le véritable sens des choses peut être ailleurs et tardivement révélé³⁴.

Aucun auteur, mieux que Maupassant, en effet, n'a aussi bien décrit cette remise en question. La peur, en tant que *vertige métaphysique*, est directement associée à la superstition. C'est bien une manifestation surnaturelle relevant de la « réminiscence » superstitieuse qui provoque l'effroi. Le souvenir d'une entité engendre un sentiment de « terreur superstitieuse³⁵ » chez le protagoniste de la nouvelle « La peur », qui en fait une description très précise :

La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s' imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur³⁶.

Dans une seconde nouvelle portant le même titre, Maupassant revient sur le phénomène et insiste sur la contribution de la superstition : « On n'éprouve vraiment l'affreuse convulsion de l'âme, qui s'appelle l'épouvante, que lorsque se mêle à la peur un peu de la terreur superstitieuse des siècles passés³⁷ ». C'est bel et bien *avec les vieux thèmes que l'on fait les meilleures frayeurs*³⁸.

Pensons au chat noir : un animal bel et bien familier face auquel, pourtant, certains détournent encore le regard.

³⁴ N. Prince, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 34.

³⁵ G. de Maupassant, « La Peur », *Contes et Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Gallimard, Paris, 1974, p. 604.

³⁶ *Ibid.*, p. 601.

³⁷ G. de Maupassant, « La Peur (2) », *Contes et Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Gallimard, Paris, 1979, p. 202.

³⁸ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, *Les Maîtres...*, p. 14.

Dans la littérature fantastique, écrit L. Vax, l'horreur qu'inspire le chat n'est que la réplique subjective de la menace qu'il représente. Menace envahissante : partie du chat elle gagne le jardin tout entier ; issue du présent elle pourrit le passé. La conscience fantastique est ambivalente, attachée à l'horreur qui lui répugne, acharnée à distiller le dégoût pour en tirer un plaisir pervers³⁹.

Le plaisir *pervers*, pourquoi pas ? Edgar Poe en est l'exemple même. Mais il serait inexact d'affirmer que tous les auteurs poussent le vice aussi loin, car écrire un conte fantastique, c'est avant tout, comme le disent si bien Fr. Raymond et D. Compère : « l'art de faire surgir les vieilles peurs qui dorment dans la mémoire du lecteur⁴⁰ ».

Pour autant, R. Caillois met en avant la distanciation de l'auteur et du lecteur face à l'usage, parfois intensif, de la superstition en tant qu'outil d'écriture. Elle a une valeur décorative, utile, mais ne se fait aucunement « l'avocat du diable » :

« Il convient ici d'éviter un malentendu redoutable. Les récits fantastiques n'ont nullement pour objet d'accréditer l'occulte et les fantômes. La conviction, le prosélytisme des adeptes n'aboutissent en général qu'à exacerber l'esprit critique des lecteurs. La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un *jeu* avec la peur⁴¹. »

Les atours de la superstition sont au service de l'écriture et de l'imaginaire. L'intention est, purement et simplement, de renforcer la peur.

Et ce qui nous intéresse plus précisément, c'est la faculté de la peur à se jouer de notre sensibilité. En transformant la réalité à sa guise, elle manipule et paralyse les sens. En conséquence, il se pourrait qu'ils ne soient plus en mesure d'interpréter ce qui demeure inconcevable : « Tout est mystère. Nous ne communiquons avec les choses que par nos misérables sens, incomplets, infirmes, si faibles qu'ils ont à peine la puissance de constater ce qui nous entoure. Tout est mystère⁴² », déclare le fou de Maupassant, persuadé que la vérité sur les phénomènes surnaturels reste masquée. À travers les confidences d'un autre fou, l'auteur remet en question le monde tel qu'il est perçu par les cinq sens de l'homme : « Tout est faux, tout est possible, tout est douteux⁴³ » ; et rend ce manque de moyens responsable de l'obscurité dans laquelle demeurent les connaissances de l'homme, victime et coupable de sa peur : « Et cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde est légitime puisque le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé⁴⁴ ! »

³⁹ L. Vax, *Op. cit.*, La Séduction..., p. 66.

⁴⁰ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, p. 14.

⁴¹ R. Caillois, *Op. cit.*, *Anthologie...*, p. 13.

⁴² G. de Maupassant, « Un Fou ? », *Op. cit.*, p. 310.

⁴³ G. de Maupassant, « Lettre d'un Fou », *Ibid.*, p. 463.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 464.

L'homme, trompé par lui-même, n'a alors plus le pouvoir de maîtriser la situation. La superstition, présente au cœur de cet *étrangement inquiétant*, de ce *vertige*, participe au moment de crise du fantastique : on parle alors de peur superstitieuse.

E La superstition, point de rencontre du phénomène invraisemblable et du réel

Dans cette « partie de cache-cache avec l'angoisse⁴⁵ » la mise en scène du surnaturel (ou de l'extraordinaire) est fondamentale et l'étymologie des mots suggère un nouveau lien entre la superstition et le fantastique.

L'adjectif *surnaturel*, défini comme ce « qui est au-dessus de la nature, qui ne lui appartient pas, ne peut être expliqué par elle⁴⁶ », devient synonyme de « magie ; occulte » en substantif, et fait écho à la définition de la superstition proposée par *Le Trésor de la Langue française* qui, en deuxième entrée, la présente en tant que « croyance irrationnelle à l'influence, au pouvoir de certaines choses, de certains faits, à la valeur heureuse ou funeste de certains signes ». De même, cette définition de la superstition résonne avec celle du « fantastique » donnée par P.-G. Castex : « Il permet comme la poésie d'exprimer ces aspects de l'homme qui demeurent irréductibles à la raison logique⁴⁷ ». Quant à « surnaturel » utilisé comme substantif au sens « semble ne pas appartenir au monde réel », son synonyme est « fantastique ». Une évidence pour J. Finné qui ouvre sa thèse en déclarant : « je pose que merveilleux est synonyme de féerie et surnaturel de fantastique⁴⁸ ». Pour le fantastique, la superstition et le surnaturel, la logique et la raison sont dépassées dans un univers mêlé de magie et d'irrationalité.

Enfin, lorsque le surnaturel est supplanté par un phénomène extraordinaire⁴⁹, nous observons encore une proximité sémantique entre le fantastique et la superstition, car *extraordinaire*, du latin *extraordinarius*, présente tout autant que le genre littéraire et la croyance superstitieuse une portée marginale, ayant pour définition : « qui sort de l'ordre⁵⁰ ». Quel que soit le terme usité (surnaturel, extraordinaire), le fantastique se caractérise par un événement défiant les normes terrestres. En soi, un bouleversement qui ouvre la voie vers un monde alternatif.

⁴⁵ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, *Les Maîtres...*, p.14.

⁴⁶ *Op. cit.*, *Le Grand Robert de la Langue française*, Paris, 2001.

⁴⁷ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*, 1947, p.11.

⁴⁸ J. Finné, *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p.21.

⁴⁹ Nous avons vu lors de la définition du fantastique que le genre ne nécessite pas obligatoirement un élément surnaturel, mais bien un événement perturbateur de l'ordre de l'extraordinaire. Voir p. 57.

⁵⁰ *Op. cit.*, *Le Grand Robert...*

Prenons pour exemple « Lokis ». C'est autour du thème de l'ours que Mérimée fait reposer le phénomène déstabilisant. Une jeune femme enlevée par un ours, donne quelque temps après naissance à un enfant en parfaite santé. Devenu adulte, le protagoniste montre des signes d'agressivité rappelant l'instinct d'un ours. Le lendemain de ses noces, sa fiancée est retrouvée morte, lacérée.

Plusieurs éléments de superstition contribuent à l'atmosphère étrange menant au triste dénouement : en premier lieu, l'intrigue inspirée d'une légende lituanienne, selon laquelle l'union d'une femme et d'un ours a donné naissance à un enfant mi-homme mi-animal profondément attiré par la forêt ; mais encore, le sinistre pressentiment typiquement superstitieux de la foule qui s'écrie « mauvais présage ! » lors d'un incident précédant la cérémonie du mariage ; et aussi l'intervention d'une sorcière bohémienne, en cliché du genre, informant le comte de sa destinée⁵¹.

Comme nous l'avons remarqué précédemment, c'est bien un ensemble de faits, d'images, d'objets qui font de ce conte un exemple du genre fantastique ; et l'ours dont il est question dans la nouvelle est bien éloigné de ceux rencontrés par Boucles d'Or. Chez Mérimée, la pulsion agressive de l'homme est représentée par la bête féroce : le phénomène extraordinaire n'est pas uniquement ici l'intrusion de l'étrange dans le réel, mais la mise en évidence d'une autre réalité. Ces réflexions, que nous empruntons à J. Malrieu, sont axées sur une analyse plus sensible du fantastique que celles de ses prédécesseurs (Caillois, Castex, Todorov) : « Lorsqu'il est présent, le surnaturel n'est dans le fantastique qu'une image, une manière pour l'auteur de dire ce qu'il ne peut pas exprimer autrement, et de laisser entrevoir un au-delà du réel connu⁵² ». Sur ce point, la superstition est un outil d'écriture au service du surnaturel/extraordinaire pour faire apparaître une réalité éloignée du rationnel et proposer l'accès à un univers alternatif. Le paradoxe, comme l'explique J. Malrieu, c'est que ce monde alternatif prend appui sur la réalité connue :

Il [le fantastique] se situe sur un autre terrain, son objet est autre, ainsi que les moyens qu'il met en œuvre et la vision du monde qu'il suppose. Le fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent que le réel connu⁵³.

Même s'il est d'usage d'aborder le fantastique par l'évènement perturbateur, il est plus juste de s'intéresser davantage à la réalité qu'il suppose. Nous l'avons vu dans la définition, pas de fantastique sans ancrage dans le réel. Il y a l'habituel, aux repères immuables, à l'espace-

⁵¹ Voir l'analyse plus détaillée du conte, p. 274.

⁵² J. Malrieu, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 43.

⁵³ *Id.*

temps ordinaire ; et il y a celui que le fantastique impose : ce réel angoissant, aux objets communs mais dotés d'un « je-ne-sais-quoi » qui dérange, ces petites habitudes vaguement bousculées mais on ne saurait dire pourquoi. Là s'inscrit déjà la superstition. Participant à l'*inquiétante étrangeté*, elle donne l'illusion au protagoniste d'être toujours dans sa réalité. Ainsi, dans la nouvelle de Gautier « La Cafetière », cet objet usuel va jouer des tours à Théodore et l'entraîner dans un réel entre l'ici-bas et l'au-delà. Cette cafetière/bouilloire⁵⁴ encadre l'évènement extraordinaire (son sifflement marque le début des festivités, et ses éclats de porcelaine, la fin de la rencontre amoureuse) tout en manipulant la réalité. Quoi de plus naturel qu'un sifflement de cafetière ? Mais ce bruit charme déjà, et le réel se transforme progressivement pour laisser place à une aventure romantique et fantomatique. La cafetière, objet du quotidien, mais également porteuse de croyance superstitieuse, donne au conte une autre réalité : celle qui installe le protagoniste dans des repères connus, mais en décalage avec le réel de départ. La superstition présente, pour l'auteur, la faculté de s'inscrire entre réalité et magie. Elle donne une valeur surnaturelle aux objets usuels, comme quand elle fait d'un bracelet une amulette. Parfois, tel un talisman, elle vient en aide au protagoniste, mais, plus généralement, elle annonce le danger. Cela peut être une cafetière, un serpent, un chat, une voix. Il s'agit toujours d'un témoignage de la réalité qui va plonger cette dernière vers une autre aux tonalités magiques, mais crédibles. Sans cette donnée, le conte basculerait dans le merveilleux : le fantastique s'inscrit dans une double réalité qui déstabilise, où le surnaturel n'est pas admis mais subi. La particularité de la superstition va dans ce sens, car elle n'est pas extraordinaire : elle sous-tend le danger et le phénomène inquiétant, mais elle est avant tout un élément du réel, qui conduit vers un au-delà.

Qu'il s'agisse de fantastique, de superstition, de surnaturel ou d'extraordinaire, la notion d'irrationnel, imitant le réel et, en conséquence, de mimésis, articule le conte. La réalité, élément fondateur du fantastique et de la superstition, est transfigurée à leur contact. Toujours crédible, elle présente néanmoins des failles irrationnelles présentant au protagoniste, devenu victime, un univers alternatif dans lequel le phénomène bouleverse les repères habituels aux moyens des faux-semblants que sont le fantastique et la superstition.

⁵⁴ Voir notre analyse du conte, p. 190.

F L'immédiat

Après la réalité, c'est le caractère immédiat du conte qui crédibilise l'aventure fantastique et qui génère l'intervention de la superstition. Par *immédiat*, nous entendons brièveté et rapidité. Ce qui est direct, instantané.

Nous trouvons, en grande majorité, des récits fantastiques brefs, sous forme de conte, permettant une forte intensité de la terreur. En effet, prenons soin de préciser à nouveau que nos recherches portent majoritairement sur la nouvelle. Le roman, bien trop long, ne produit pas de fantastique pur. Au contraire, le conte va à l'essence même du genre. Comme le fait remarquer J. Malrieu : « Le fantastique s'accommode difficilement de la longueur qui imposerait à l'auteur d'introduire une multiplicité d'éléments qui le détournerait de son projet⁵⁵ », et perturberait la lecture. Les anthologies de la littérature fantastique ne contiennent-elles pas uniquement des nouvelles ? Un maximum d'effet en un minimum de temps. Que seraient « Smarra », « La Morte amoureuse » ou « Le Horla » relatés sur trois cents pages ? Peut-on parler de fantastique pur dans *La Peau de Chagrin* ? Tout au plus d'un souffle⁵⁶ fantastique. La concision est impérative, il en va de la crédibilité du phénomène extraordinaire, comme le démontre N. Prince :

Un roman par sa longueur dilue la chose qu'elle raconte, et le lecteur oublie : trop de faits, trop de personnages, trop de détails. À l'inverse dans la nouvelle, la brièveté fait que rien ne s'efface durant l'effort de la lecture : tout ce qui est écrit non seulement existe, est, mais persévère dans l'être. [...] Elle seule peut, de manière performative, faire être ce qu'elle dit et, pour un court temps, nous confronter et nous faire croire à l'incroyable⁵⁷.

La brièveté ne laisse aucune chance ni au protagoniste ni au lecteur. Une action extraordinaire qui s'éternise ou qui est trop répétitive laisse tout le temps au principal intéressé de remettre en question l'évènement ou ses propres facultés. N'a-t-il pas rêvé ? N'est-ce pas une hallucination ? Un hasard ? Au contraire, dans le conte fantastique, rien n'est fortuit, pas plus que dans la superstition. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire insiste sur les qualités de la forme brève du récit :

Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les traces

⁵⁵ J. Malrieu, *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁶ J. Finné distingue les récits purement fantastiques de ceux relevant du « souffle » fantastique, sans pour autant les écarter définitivement du genre : « C'est la nature de l'explication elle-même qui permet, de manière définitive, de ranger un récit dans le fantastique ou de l'en exclure. Néanmoins, avouerais-je qu'exiler à jamais du fantastique un récit de souffle surnaturel me semble bien sévère. On doit tout le moins parler de rattachement avec le genre. » *Op. cit.*, *La Littérature fantastique*, p. 45.

⁵⁷ N. Prince, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 80.

des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout-à-fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. [...] Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité⁵⁸.

Le récit est finement mené, ne laissant possible aucune remise en question. Le personnage doit immédiatement faire face, sans avoir le loisir de réfléchir à la manière d'en réchapper.

C'est d'ailleurs à cet instant qu'entre en jeu la superstition qui, au service du protagoniste, permet de répondre rapidement à sa terreur. Dans un premier temps, il est possible qu'elle l'ait prévenu, au moyen de personnages prédisant l'avenir, ou au moyen de pressentiments, mais lorsque le danger est imminent ou déjà présent, elle lui vient en aide par le biais de conjurations, talismans, élixirs, etc. La puissance de persuasion de ces remèdes tient au fait, dans le genre fantastique, qu'ils procurent une réponse rapide au danger qui menace. L'efficacité, et par là même, la crédibilité de la superstition, reposent essentiellement sur la brièveté de son effet, tout autant que dans le fantastique. Dans *La Peau de Chagrin*, la longueur du récit s'accompagne de la répétition des phénomènes surnaturels, avec pour conséquence une normalisation de l'extraordinaire : le lecteur intègre rapidement la corrélation entre magie et punition, et pénètre dans un système cyclique rassurant. Bien que l'angoisse du protagoniste soit exprimée aux dernières pages, le lecteur, quant à lui, ne partage pas les sentiments du personnage, ayant eu le temps suffisant pour analyser la situation. Plus le phénomène est long et répétitif, plus l'empathie du lecteur est remise en question. D'autant que l'objet de superstition employé, le talisman, finit par produire un effet plus moralisant que magique.

Contrairement au roman, le conte n'accepte guère les redondances et ne laisse que peu d'opportunité à un écart réflexif. L'urgence prédomine, et l'adhésion du lecteur reste entière. C'est pour cela que, bien que l'on ne croie plus aux fantômes, on persiste à en avoir peur...

G Croyance, incroyance et salut

Croire. Un mot si simple masquant tant de complexité.

Croire est un paradoxe à l'heure où le lecteur du XIX^e siècle, bien plus urbain que paysan, est en proie au doute, se questionnant sur sa propre existence et sur celle du Créateur. Car bien que le fantastique soit à la portée de tous, citadin ou agriculteur, inconditionnel des salons ou

⁵⁸ Ch. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857), *Edgar Allan Poe, Œuvres en Prose*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1057.

petite tête blonde, et bien que le genre évoque sans limites les terreurs superstitieuses de nos campagnes, le succès du fantastique reste somme toute plus urbain que rural. Une gloire clamée par un public plus désenchanté de son existence et de ses réflexions sur lui-même qu'éreinté par les difficultés triviales d'une pénible journée de labeur aux champs. Intellectualisés, fantômes, vampires et sorcières n'impressionnent plus. Comme l'explique N. Prince, c'est la négation des phénomènes extraordinaires qui entraîne, par contraste, leur existence littéraire et émotionnelle :

Le surnaturel ou l'irrationnel, quoique nié et dénié, n'est pas exclu de l'imaginaire ; bien au contraire il trouve là les conditions de sa valorisation. Seule la croyance à l'inverse de la crédulité que l'ordre du monde est normé et rationnel, que nulle surnature ou magie ne l'habite par essence, peut engendrer le basculement fantastique. Celui qui estime, comme l'animiste, que le monde est surnature, ne connaîtra jamais l'inquiétude fantastique⁵⁹.

Le surnaturel, l'irrationnel, l'extraordinaire, comme nous les avons décrits précédemment, fondent le fantastique. Comment comprendre alors l'étonnante contradiction que révèlent de tels propos ? Le succès du genre et de ses procédés s'explique par la nécessité de l'homme à exprimer l'angoisse. Les figures nées du folklore sont à interpréter comme des métaphores, des représentations imagées des craintes que traverse le siècle. Même si le lecteur des villes ne croit plus aux revenants, il aime à retrouver ces peurs primaires qui font écho à son mal-être et il accepte le contrat proposé par le conte : admettre comme véritable l'in vraisemblable.

Une fois expliquée cette adhésion du lecteur, amusons-nous un instant à imaginer les auteurs susceptibles de conserver une patte de lapin dans la poche. Théophile Gautier ? Il n'en fait aucun doute au regard de son gendre Émile Bergerat : « Il n'était pas superstitieux, il était la superstition même [...]. Il croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie, au sens des songes⁶⁰... » Les pages de *Jettatura* en disent long. Cazotte, Balzac et Villiers de L'Isle-Adam étaient aussi réputés pour leurs affinités avec les sciences occultes, cette réalité alternative baignée de croyances superstitieuses (incantations et rites magiques à l'appui). Et que penser d'un Nodier préfaçant la *Fée aux miettes* : « C'est que, pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et qu'une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire⁶¹ » ? Et Mérimée d'écrire : « Je me ferais dresser les cheveux sur la tête en me racontant à moi-même des histoires de revenants, mais [...] cela ne m'empêche pas de ne pas croire aux revenants⁶² »...

⁵⁹ N. Prince, *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 216.

⁶¹ Ch. Nodier, « La Fée aux miettes », *Œuvres complètes*, Tomes III-IV, Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 13.

⁶² P. Mérimée, Lettre à Mme de Larochejaquelein, 24 novembre 1856. Cité par N. Prince, *Op. Cit.*, p. 66.

D'aucuns préfèrent voir en l'écriture fantastique et en la croyance superstitieuse un amusement tout au plus, où l'auteur est « un joueur, non un convaincu⁶³ », conclut pour nous J. Finné. Difficile, à dire vrai, de s'immiscer dans la pensée d'autrui, le débat concernant les réflexions supposées d'un homme ne pouvant sortir de sa tombe afin de nous les livrer semble des plus stériles. Nous laissons là ces conjectures récréatives et nous contentons de rester fidèles aux récits fantastiques, non comme témoignages de la superstition de leur auteur, mais comme interprétations littéraires personnelles.

Concernant le rapport du personnage avec la croyance, plus aisé à analyser, nous nous appuyons sur les travaux de J. Malrieu. Le conte fantastique doit mettre en scène un personnage au caractère malléable, une « vacuité intrinsèque⁶⁴ » autorisant un portrait sobre. Isolé socialement, professionnellement, affectivement et intellectuellement, le protagoniste est prêt pour la confrontation au phénomène. La simplicité du personnage permet que cette rencontre occupe totalement l'esprit du lecteur. D'abord présenté avec un caractère rationnel – comme nous avons pu le vérifier lors de notre étude des personnages superstitieux –, restant maître de lui-même, ce protagoniste présente paradoxalement une pensée quelquefois superstitieuse qui appuie l'aventure fantastique. On découvre progressivement qu'il n'est pas aussi ordinaire que le fantastiqueur a voulu le faire croire : « Le personnage se situe entre deux mondes : le nôtre et celui du phénomène⁶⁵. » N'étant plus cet être banal initialement décrit, il est désormais présenté face au phénomène, seul, éminemment perturbé. Pourtant, rien dans la description préliminaire de sa personnalité n'aurait pu laisser entrevoir au lecteur qu'il puisse être ébranlé par le phénomène. Comme nous l'explique M. Malrieu : « Le scepticisme ou l'incrédulité du personnage laissent au phénomène un vide dans lequel il va pouvoir s'immiscer : la principale force du vampire, répète Van Helsing, est que l'on n'y croit pas⁶⁶. » Le protagoniste n'est pas un personnage superstitieux, ce sont les autres qui le désignent comme tel. Il n'y a pas de meilleur exemple que celui du héros de *Jettatura*, dont l'identité superstitieuse n'est révélée que par l'interprétation d'autrui.

D'un point de vue plus général, le phénomène plonge dans ces derniers retranchements un personnage qui cherche par tous les moyens à se préserver. Une situation déroutante, propice à l'intervention de la superstition : tel individu se signe face au danger alors qu'un

⁶³ J. Finné, *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁴ J. Malrieu, *Op. cit.*, *Le Fantastique*, p. 53.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

autre fait appel à la divination. Il en ressort un trait commun à l'ensemble des personnages nés du fantastique : l'espoir du salut⁶⁷.

En effet, fantastique et superstition répondent parallèlement à la même attente du héros confronté à la peur du surnaturel : se sauver du danger dont il est la proie. Comme l'explique J. Delumeau, la peur, responsable de la déstabilisation du protagoniste, est paradoxalement un « réflexe indispensable permettant à l'organisme d'échapper provisoirement à la mort⁶⁸ ». Ce *réflexe* entraîne parfois la présence de la superstition, une donnée également fondamentale du fantastique. M. Schneider explique ce raisonnement :

Le fantastique vit d'illusion, de délire parfois, toujours d'espoir, et surtout de l'espoir du salut. Car chacun de nous aspire à être sauvé, et non pas seulement dans un autre monde, mais dès maintenant, ici-bas, grâce à une certitude qui lui serve à la fois de talisman, de secret et de recours auprès des puissances invisibles⁶⁹.

À l'image de la superstition qui agit en *disjoncteur*⁷⁰ face au phénomène qui angoisse, le fantastique évite la *surchauffe* en dirigeant le personnage vers un refuge : la croyance en son salut. Lorsque le protagoniste y parvient, cette échappatoire apparaît comme une révélation, non pas divine ou spirituelle⁷¹ comme cela pourrait être le cas dans une pensée religieuse ou mystique, mais comme celle de son existence propre et de son lien avec le monde. Un retour salvateur vers une réalité rassurante, une fenêtre d'espoir au cœur de ces contes où la terreur règne en maître.

Lecteurs, auteurs et personnages de récits fantastiques ont chacun un rapport particulier, parfois privilégié, avec la superstition. La croyance est une donnée subjective, et en conséquence mouvante, mais l'histoire nous a montré que la progression de l'incroyance, paradoxalement, a favorisé l'apparition du surnaturel ou d'éléments extraordinaires dans la littérature, véritable reflet des états d'âme du siècle enlisés dans l'espoir d'un au-delà salutaire.

* *
*

Plusieurs spécialistes de la littérature qui nous intéressent l'ont évoqué à demi-mot : superstition et fantastique ont de multiples points communs liés aux nécessités d'une narration basée sur l'inadmissible. Fondement élémentaire de l'imaginaire fantastique, la croyance populaire participe à la poétique en progressant avec subtilité dans les effets de

⁶⁷ Le *salut* en tant que « sauvetage », voir p. 46.

⁶⁸ J. Delumeau, *Op. cit.*, *De la Peur...*, p. 16.

⁶⁹ M. Schneider, *Op. cit.*, *La Littérature...*, p. 7-8.

⁷⁰ B. Baudouin, *Op. cit.*, *La Magie...*, p.60.

⁷¹ Bien que Balzac s'y soit aventuré, voir p. 177.

« monstration » et de « surdire » inhérents à la mise en œuvre de l'extraordinaire. L'attitude des personnages secondaires, sceptiques ou superstitieux, influencent un protagoniste originairement sans conviction à envisager l'intervention d'une surnature incontournable trouvant sa source dans une terreur superstitieuse jusqu'alors oubliée par ces temps modernes où règne la réalité.

Fantastique et superstition convainquent un protagoniste et un lecteur (un auteur ?) d'une intrusion anormale dans le réel – élément liminaire de tout récit du genre – grâce au caractère commun d'immédiateté des deux notions. Un texte et un surnaturel brefs participent à l'acceptation de l'invraisemblable. Enfin, ultime recours face au danger imminent que suscite le fantastique, la croyance offre, pour les plus convaincus, la possibilité d'une salvation terrestre.

Plutôt vagues au premier abord, les notions de superstition et de fantastique nécessitaient une mise au point avant que nous n'abordions plus profondément les œuvres littéraires. Nous avons tenu à revenir sur les traditionnelles étymologies et histoires afin de montrer dans quels contextes sont nés les croyances superstitieuses et les contes fantastiques. Les premières fresques, les premières théories philosophiques, les premières religions monothéistes ont pris en considération les superstitions, au premier sens du terme. Les adeptes, ou simples pratiquants n'ayant pas laissé de témoignage écrit, il ne nous est parvenu que des condamnations à l'égard de ces pratiques à contre-courant. Les siècles ont passé, et la hargne ne s'est estompée que lorsque l'homme a pris conscience que ses maux ne provenaient pas d'une mauvaise interprétation de la religion, mais d'une incompréhension de sa propre existence sur terre. La désillusion véhiculée par les Lumières, période critique de l'histoire de la croyance – entendue au sens large –, a laissé les hommes libres, mais perdus.

Le XIX^e siècle s'ouvre sur un désenchantement, face auquel la littérature, pour certains – tel Nodier –, constitue une échappatoire bénéfique. Les récits fantastiques s'imposent progressivement, sous l'impulsion de quelques œuvres phares, et portent en eux les témoignages culturels que sont les superstitions, proposant une alternative au réel décevant. Les contes s'inspirent de l'atmosphère moderne des dernières découvertes scientifiques, notamment dans le domaine médical, tout en profitant de l'hésitation entre engouement et scepticisme que suscitent les nouvelles disciplines du magnétisme, de l'hypnotisme et du spiritisme. Le siècle romantique, sous l'influence des nouvelles sciences et des pratiques occultes toujours en vogue, alimente l'imaginaire des fantastiqueurs en quête d'une littérature reflétant leurs angoisses.

Cette donnée, commune au fantastique et à la superstition, est le ciment du conte. Par l'*inquiétante étrangeté* qui en émane, se produit un bouleversement du monde réel et de son entendement. Provoquant un *vertige* chez le protagoniste, s'ensuit une remise en question du banal, du quotidien, au profit d'un univers alternatif, tel un double de la réalité ordinaire. Ainsi, fantastique et superstition s'unissent dans les contes afin de produire terreur et salut par le truchement de l'effet immédiat, d'une poétique rigoureuse de l'extraordinaire, et de personnages secondaires salvateurs, avec pour unique dessein : faire admettre l'inadmissible.

Deuxième partie :

La superstition dans le conte fantastique romantique (1772-1850)

Après une première approche théorique déterminant les limites de la superstition et du fantastique, nous poursuivons la genèse de cette rencontre avec les auteurs aujourd'hui considérés comme les précurseurs et les initiateurs du genre, soit J. Cazotte, J-P. Cl. de Florian, le marquis de Sade et J. Potocki, puis Ch. Nodier et E.T.A. Hoffmann. Ces premières recherches nous permettront d'évaluer l'influence de la superstition dans l'écriture des contes depuis le tout début du fantastique, et d'en apprécier l'évolution jusqu'à la littérature bientôt incontournable des années 1830-1850.

Nombreux sont les auteurs de tous bords à s'être essayés au nouveau style après le retentissement des contes allemands, ne laissant derrière eux que peu de récits véritablement fantastiques. De 1830 à 1840 on ne retient pourtant que quelques exemples emblématiques parmi lesquels certains contes de S.-H. Berthoud, Ph. Chasles, Ch. Rabou et X. Forneret passent pour des chefs-d'œuvre du genre. Dès 1835, on observe une période d'équilibre durant laquelle le fantastique commence à se structurer, alors que l'effet de mode tend à se calmer. C'est néanmoins sous l'impulsion de grands noms du romantisme que le genre occupera la scène littéraire jusqu'à la fin de la première partie de siècle. H. de Balzac, Th. Gautier, G. de Nerval et P. Mérimée furent des auteurs prolifiques dont la plume fantastique n'est pas un simple accident de parcours, mais le travail de toute une vie offert aux lecteurs.

Nous verrons que la superstition occupe là aussi pleinement leurs esprits, à différents égards et sous des formes aussi nombreuses et variées qu'il y a d'auteurs. Dans un climat où le charlatanisme est devenu condamnable¹, le mystère attise toujours les curiosités et les sciences occultes, au même titre que le folklore et les multiples masques de la superstition continuent de hanter massivement les imaginaires fantastiques les plus féconds.

¹ Voir la loi de 1832, p. 37.

I Précurseurs et initiateurs du fantastique (1772-1830)

Notre choix des précurseurs s'est arrêté sur quatre auteurs francophones du XVIII^e siècle – J. Cazotte, J.-P. Cl. de Florian, le marquis de Sade et J. Potocki – qui ont suscité l'intérêt des lecteurs des XIX^e et XX^e siècles et pour lesquels une filiation du fantastique est plausible. Nous entendons par *précurseurs* ces écrivains se démarquant de leurs confrères par des œuvres originales situées entre le roman noir et le fantastique tel qu'il sera au milieu du XIX^e siècle ; des écrivains pour lesquels nous n'avons toutefois aucun écrit personnel témoignant de leur volonté de se démarquer et/ou d'adhérer à un nouveau genre. Nous revenons ainsi sur des auteurs aux textes marginaux mais fondateurs. Ce choix est motivé par l'intérêt que leur ont porté certains fantastiqueurs du siècle romantique, de même que les critiques de l'époque jusqu'à ceux de nos jours. Nous excluons de nos recherches certains auteurs étrangers, tels que J.K.A. Musäus et L. Tieck (avec lesquels Ch. Nodier se trouvait de grandes affinités) ou encore N. Gogol, dont l'influence auprès de nos conteurs français semble moins systématique¹. De plus, la superstition étant une affaire de culture, il nous a paru plus judicieux de nous cantonner à des auteurs français ou ayant écrit en français (comme J. Potocki), ne laissant aucun doute sur leurs connaissances des us en France.

À ces quatre auteurs du siècle des Lumières, nous ajoutons Ch. Nodier puis E.T.A. Hoffmann, les *initiateurs*. Nous procéderons d'abord à l'étude des contes de Ch. Nodier par souci chronologique : l'introduction des contes d'E.T.A Hoffmann en France ne date que de 1829, alors que Ch. Nodier a commencé à publier des récits fantastiques dès 1806. Nous plaçons ces deux auteurs dans la catégorie des initiateurs, car ils ont écrit avant la grande vogue du fantastique de 1830 et leur influence sur les conteurs postérieurs n'a pas cessé d'être revendiquée.

Nous verrons que la transition du siècle des Lumières à celui du romantisme possède sa propre écriture de l'imaginaire à l'aide de laquelle les auteurs que nous avons choisis d'étudier ont modelé, malmené et même encensé la superstition par divertissement ou par souci critique, métaphysique ou simplement esthétique.

¹ Cette piste de recherche reste néanmoins à envisager pour une étude à but exhaustif.

A Jacques Cazotte :

Pour commencer cette étude des précurseurs français, Jacques Cazotte semble le plus opportun. Son *Diable amoureux* (1772), souvent considéré comme le premier texte fantastique, n'apparaît pourtant pas dans toutes les anthologies. Certains critiques, tel que P.-G. Castex, le placent en « initiateur² » du fantastique moderne, un modèle du genre, alors que d'autres s'en sont totalement désintéressés, au profit d'un Hoffmann n'ayant été introduit en France qu'en 1830. Chronologiquement parlant, l'auteur allemand a succédé à Cazotte, et nous retrouvons dans l'*Esprit élémentaire* d'Hoffmann l'inspiration du *Diable amoureux*. Mais c'est à J.-J. Ampère³, puis à Nodier et à Nerval, que le public français de ce début du siècle romantique doit la lecture de cette œuvre atypique. Ainsi, les lecteurs érudits reconnaissent déjà en Cazotte le génie incontournable d'une nouvelle écriture à la gloire posthume retentissante :

Cet ouvrage, déclare Nerval, est célèbre à divers titres ; il brille entre ceux de Cazotte par le charme et la perfection des détails ; mais il les surpasse tous par l'originalité de la conception. En France, à l'étranger surtout, ce livre a fait école et a inspiré bien des productions analogues⁴.

Alors que Nerval idéalise l'œuvre de Cazotte au point de négliger la valeur moralisante du récit, Nodier s'attache à donner de l'auteur un portrait intimiste teinté d'admiration. Entre fiction et réalité⁵, « Monsieur Cazotte » est présenté comme un homme aux qualités hors norme, enclin aux sciences occultes. Comme ce fut le cas pour de nombreux auteurs du fantastique, la vie de l'homme de lettres a suscité de vives polémiques, et l'imaginaire de ses admirateurs s'est fortement inspiré de son œuvre. Les descriptions précises de cabale dans le *Diable amoureux* ont donné à Cazotte une identité mystérieuse de pratiquant des sciences occultes. Nodier a ainsi transféré les particularités extraordinaires de l'œuvre à son auteur : « Il avait reçu de la nature un don particulier pour voir les choses sous leur aspect fantastique⁶ », écrit-il. Cazotte avait en effet un goût prononcé pour les sciences occultes, très

² Nous préférons le terme de *précurseur* à celui d'*initiateur* pour cet auteur.

³ J.-J. Ampère mentionne le *Diable amoureux* dans son article « Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, traduits de M. Loève-Weimars », *Le Globe* du 26 décembre 1829. Voir p. 124.

⁴ G. de Nerval, « Cazotte », *Les Illuminés*, dans *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1984, p. 1082.

⁵ J. Cazotte était un ami du père de Nodier.

⁶ Ch. Nodier, « M. Cazotte », *Contes avec des textes et des documents inédits*, Classiques Garnier, Garnier Frères, Paris, 1961, p. 600, 601.

en vogue à la fin du XVIII^e siècle⁷, et desquelles il puisa l'inspiration ; mais son appartenance à une quelconque société ésotérique n'a jamais été vérifiée.

Près de deux siècles après la première publication du *Diable amoureux*, la critique fait une lecture plus neutre du roman et rend une place prépondérante à la morale chrétienne :

Le Diable amoureux, explique M. Schneider, ne peut se concevoir qu'à l'intérieur du catholicisme et pour les croyants. C'est en cela que consiste son aspect fantastique. Là où les athées pour qui sacrilège, profanation et salut éternel ne signifient rien et qui ne voient dans les péripéties du récit que les atermoiements du héros [...], ceux qui ont conservé le sens du sacré et des dogmes chrétiens éprouvent la même angoisse que Don Alvare ; ils s'identifient à lui et se demandent si le Diable pourrait les induire en tentation de la même façon. Nous avons affaire ici à un fantastique d'ordre spirituel et religieux qui a pour objet la mise en péril du salut éternel⁸.

Max Milner donne une interprétation similaire dans son édition critique. L'usage du surnaturel provient essentiellement d'une volonté de prendre à contre-pied les idées cabalistiques, sur le modèle du *Comte de Gabalis* de Montfaucon de Villard : il faut se méfier des ruses du diable lors des pratiques magiques. Le conte moralisant de Cazotte a pour but de divertir, tout en instruisant sur la séduction et la tentation. Cette dernière se joue dans le conflit entre les univers abstraits du Bien et du Mal, eux-mêmes représentés par des indices pour la plupart de nature superstitieuse :

Du côté des forces du Bien, le chien qui tire Alvare par les basques de son habit dans le bosquet où il s'apprête à succomber au charme de Biondetta, l'orage qui le force à se réfugier dans une église, le gisant où il croît reconnaître le visage de sa mère, morte à cause des souffrances qu'il lui inflige, la roue de voiture qui se brise au moment où il va succomber pour la seconde fois, les bohémiennes qui s'apprêtent à prédire au jeune homme son destin et paraissent en savoir long sur son avenir. Du côté des forces du Mal, les incidents de toute sorte qui retardent le voyage et semblent montrer que le ciel s'y oppose, l'orage qui jette Biondetta pantelante dans les bras d'Alvare, la noce villageoise, son entraînement, sa gaieté, la chambre à un lit que les nouveaux époux offrent aux deux voyageurs⁹.

Comme l'avait pressenti M. Milner, mais sans l'évoquer clairement, l'aventure d'Alvare est conditionnée pour beaucoup par une interprétation superstitieuse des événements. Les indices précédemment mentionnés alertent le protagoniste sur les péripéties à venir et les dangers encourus, et font de la croyance une donnée essentielle du *Diable amoureux*.

La superstition occupe le récit dès les premières pages. Le texte s'ouvre sur une discussion entre amis concernant la cabale, plongeant d'emblée le lecteur dans l'univers

⁷ Comme le rappelle Nerval : « Les livres traitant de la cabale et des sciences occultes inondaient alors les bibliothèques ; les plus bizarres spéculations du Moyen Âge ressuscitaient sous une forme spirituelle et légère, propre à concilier à ces idées rajeunies la faveur d'un public frivole, à demi impie, à demi crédule, comme celui des derniers âges de la Grèce et de Rome. [...] Aussi ne parlait-on plus que d'esprits élémentaires, de sympathies occultes, de charmes, de possessions, de migration des âmes, d'alchimie et de magnétisme surtout. » Nerval, *Op. cit.*, p. 1084.

⁸ M. Schneider, *Op. cit.*, *La Littérature...*, p.104.

⁹ M. Milner, « Préface » au *Diable amoureux* de J. Cazotte, GF-Flammarion, Paris, 1979, p. 32-33.

occulte. Le héros est initié par un ami, Soberano, dont c'est « la religion naturelle¹⁰ ». C'est au cours de cette scène qu'Alvare fait la rencontre du diable. Le jeune homme obtient de nombreuses faveurs du maître de l'Enfer et, pris à son propre jeu, finit par tomber sous le charme de la démoniaque Biondetta lors d'un périple à travers l'Italie. Leur amour n'est pas consommé malgré les pièges du Malin, ce qui fait finalement disparaître ce dernier. C'est à son retour dans la maison maternelle, avec l'appui du médecin de famille, qu'Alvare prend conscience de la manipulation dont il a été victime.

Le point de départ de l'aventure fantastique d'Alvare, la cérémonie d'initiation, située aussitôt le texte dans une atmosphère mystérieuse, dont la mise en scène, soignée, n'est constituée que de références superstitieuses : pentacle au sol ; formule d'évocation au cours de laquelle Belzébuth est nommé trois fois ; présence d'animaux de mauvais augure : hiboux, chats-huants, chameau « horrible » ; apparition d'un « spectre », d'un « fantôme » ; et enfin un « épagneul¹¹ ». En revenant plus précisément sur ces détails, nous remarquons que la scène ésotérique est essentiellement constituée d'éléments issus de la pensée superstitieuse : ainsi, le pentacle au sol n'est autre qu'un talisman, sous « sa forme la plus évoluée¹² ». Il protège contre le mal et contre n'importe quelle influence en des circonstances précises. De même, le choix des animaux n'est pas anodin. Chacun sait combien la présence des hiboux¹³ et des chats-huants¹⁴ impressionne, symbolisant le danger, parfois même la présence du Malin. La tête de chameau, quelquefois interprétée comme une représentation phallique, est tout autant sujette à une approche superstitieuse. En effet, cet animal possède des vertus magiques : préparé en décoction, son sang fait perdre la raison et engendre des hallucinations¹⁵. Mais paradoxalement, sa simple présence, appréciée des orientaux, protégerait du danger. Une double interprétation de l'animal, identique à celle vécue par Alvare : d'abord impressionné par sa vision, n'aurait-il pas dû comprendre qu'elle l'avertissait du péril de sa prochaine rencontre ? Encore non initié aux rites cabalistiques (rappelons que c'est là sa première expérience), le jeune homme ne peut se prémunir du risque à venir. Cette dualité nous mène plus loin encore dans l'interprétation : il apparaît probablement que Cazotte, par

¹⁰ J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, Éditions rencontre, Lausanne, 1971, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 44-45.

¹² Principale caractéristique du pentacle selon la définition d'É. Mozzani, *Op. cit.*, *Le Livre...*, p. 1689.

¹³ Comme l'explique D. Lacotte, le hibou est un animal détesté surtout pour sa symbolique funeste : « Rapace nocturne, le hibou symbolise la tristesse, la solitude, la mélancolie, les ténèbres, le froid et la mort. » *Peurs, croyances et superstitions*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2001, p. 141.

¹⁴ De même que le hibou, le chat-huant possède une très mauvaise réputation, il est « considéré comme l'œuvre du diable » et présage d'un péril imminent : « [...] réputé dès le Moyen Âge être un messenger de mauvaise fortune. Il amène la mort en s'arrêtant sur une maison ou en frappant les vitres. » É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 381.

¹⁵ Détails décrits par É. Mozzani dans la définition de « chameau », *Ibid.*, p. 327.

l'intermédiaire de sa nouvelle, met en garde contre les pratiques ésotériques. Tout comme son protagoniste, l'auteur s'intéresse aux sciences occultes, sans pour autant y participer concrètement. *Le Diable amoureux* résulterait-il de son questionnement ?

Toujours est-il que la nouvelle abonde de doubles-sens et que le bestiaire s'achève sur l'image d'un épagneul, lui aussi doublement symbolique. Nous ne saurions dire si cette race particulière de canidé est spécialement sujette à la superstition, mais le chien en général fait bel et bien l'objet de croyance¹⁶. Comme le chameau, le chien est à la fois protecteur et trompeur. Présent aux côtés de l'homme depuis douze mille ans, l'animal se rend utile au quotidien, protégeant la maison et ses maîtres d'une intrusion, qu'elle soit physique ou maligne. Pour autant, le chien est aussi associé à la mort (dévoreur de cadavres ; gardien des ténèbres ou guide de trépassés) et peut même incarner le diable. Une fois encore, l'apparition de cet animal prépare une entrée parfaite pour Biondetta, car cet épagneul est à son image, attendrissant et dévastateur. Une panoplie large et détaillée de la superstition animalière est ainsi utilisée par l'auteur, ce qui contribue à donner au texte une valeur à la fois universelle et populaire, offrant des repères stéréotypés au lecteur.

En effet, l'aventure fantastique s'appuie essentiellement sur des clichés : le style est remarquable mais le fond reste, somme toute, très classique. L'élément perturbateur ici est le diable, incarné par Biondetta, dont l'entrée est annoncée par une scène ésotérique, constituée d'éléments surnaturels tirés du folklore, comme les fantômes. Le genre fantastique, avec ce récit, s'ouvre donc sur une aventure superstitieuse traditionnelle.

L'évocation du diable en est une démonstration supplémentaire. Elle se fait au travers d'une formule magique, dont la triple prononciation rappelle le chiffre magique : « trois ». Ce dernier, du point de vue d'un superstitieux, possède un sens caché : « c'est le nombre du Ciel et de la divinité¹⁷ ». Son association avec le nom du diable présage la fâcheuse aventure d'Alvare, qui sera déchiré entre son rejet du diable et son amour pour Biondetta. Tout le fantastique repose sur la nature indéterminée de celle-ci : est-elle vraie, est-elle chimère ? Au fur et à mesure que les événements se déroulent, Alvare écarte l'hypothèse d'une machination infernale. On observe une évolution du portrait de Biondetta en parallèle de l'incertitude du jeune homme. Ainsi, leur relation débute par des sentiments de regret, car la jeune femme est clairement d'essence maléfique et Alvare pleure ce constat : « Ah ! Biondetta ! disais-je, si

¹⁶ *Ibid.*, p. 415-434.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1224.

vous n'étiez pas un être fantastique, si vous n'étiez pas ce vilain dromadaire¹⁸ !... » Quelques pages plus loin, il l'appelle « l'être dangereux¹⁹ » ; ou encore l'« Être fantastique, dangereuse imposture²⁰ ! » Mais le jeu de duperie du diable parvient à remettre en question le caractère irréel de Biondetta : « je suis comblé d'amour, persuadé que vous n'êtes point un être fantastique, convaincu que vous m'aimez²¹ [...] », confie Alvare un peu plus loin. Ce dernier, aveuglé par l'amour, perd tout sens de la réalité. Alors, lorsqu'elle se présente sous une nouvelle identité surnaturelle, « Je suis Sylphide d'origine, et une des plus considérables d'entre elles²² », le jeune homme admet l'invraisemblable : « L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau. Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ? Où est le possible, où est l'impossible²³ ? » Alvare est désormais prêt à croire en l'essence angélique de sa bien-aimée. En effet, les Sylphides, fruits des cabalistes, sont des êtres de perfection et bienveillants²⁴. Pourtant, le jeune homme s'aperçoit de la concomitance entre le déchaînement des éléments naturels et la présence de Biondetta à ses côtés (après qu'il l'ait fuie) :

[...] il semblait que le ciel me devenait contraire, depuis que je n'étais pas seul : des orages affreux suspendent ma course, et rendent les chemins mauvais et les passages impraticables. Les chevaux s'abattent ; ma voiture, qui semblait neuve et bien assemblée, se démet à chaque poste et manque ou par l'essieu, ou par le train, ou par les roues²⁵.

Cette association de Biondetta avec la malchance est corroborée par l'aveu de sa véritable identité : « Non, non, répliqua-t-elle vivement, Biondetta ne doit pas te suffire ! Ce n'est pas là mon nom ; tu me l'avais donné ; il me flattait ; je le portais avec plaisir ; mais il faut que tu saches qui je suis... Je suis le Diable, mon cher Alvare, je suis le Diable²⁶... » Bien que notre héros l'eût volontiers admis au début de la rencontre, le caractère satanique succédant au portrait d'une sylphide le déstabilise complètement. Quand Biondetta se présente comme « Belzébuth²⁷ », la peur finit de l'envahir : « À ce nom fatal, quoique si tendrement prononcé, une frayeur mortelle me saisit ; l'étonnement, la stupeur accablent mon âme : je la croirais

¹⁸ J. Cazotte, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*, p. 84.

²² *Ibid.*, p. 85.

²³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1682.

²⁵ J. Cazotte, *Op. cit.*, p. 100.

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁷ *Ibid.*, p. 122.

anéantie si la voix sourde du remords ne criait pas au fond de mon cœur²⁸. » Le diable semble être parvenu à ses fins en ruinant l'âme sentimentale d'Alvare.

Cette figure emblématique du démon est complétée par une succession de superstitions qui apparaissent à différentes étapes de la narration, parfois très ponctuellement. Ainsi, le chiffre magique, trois, est de nouveau utilisé, associé aux troubles du protagoniste : « Je faisais des mouvements prodigieux dans mon lit ; il n'était pas neuf ; le bois s'écarte, et les trois planches qui soutenaient mon sommier tombent avec fracas²⁹. » Ce chiffre était-il utilisé involontairement par Cazotte, cet écrivain connaissant si bien la cabale ? D'ailleurs, on le retrouve de nouveau un peu plus loin : « Je n'avais pas besoin de me retourner pour la voir ; trois glaces étaient disposées dans le salon et répétaient tous ses mouvements³⁰. » Et encore : « Tout allait bien, si ma fortune au jeu ne s'était pas démentie ; mais je perdis au *ridotto*, en une soirée, treize cents sequins que j'avais amassés. On n'a jamais joué d'un plus grand malheur. À trois heures du matin, je me retirai, mis à sec, devant cent sequins à ma connaissance³¹. » *Treize cents, trois...* et une date de naissance équivoque : le « 3 mai à 3 heures du matin³² »... Les exemples foisonnent, donnant au texte la possibilité d'une seconde lecture dans laquelle l'aventure d'Alvare auprès du diable serait entièrement régie par les chiffres depuis sa venue au monde : il était destiné à faire cette rencontre maléfique.

Une certitude renforcée par une réflexion de Biondetta sur le hasard. Dans la première partie de cette étude, nous expliquions que le hasard est complètement dénié par le superstitieux³³ : tout phénomène est le résultat de causes qui s'enchaînent de manière logique ; ne laissant aucune place à la chance ou au hasard. Aussi, lorsque le diable, sous les traits de la jeune femme, affirme : « Il n'y a point de hasard dans le monde : tout y a été et sera toujours une suite de combinaisons nécessaires que l'on ne peut entendre que par la science des nombres³⁴ [...] », on convient parfaitement que l'étrange date de naissance d'Alvare ne pouvait que l'amener à cette fâcheuse rencontre. Nous verrons combien ce thème du *hasard* est récurrent parmi les nouvelles fantastiques du siècle suivant : la fatalité a particulièrement inquiété les âmes romantiques. Cazotte, dans cette nouvelle initiatrice du genre fantastique, donnait déjà une place importante à la prédestination.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 68.

³² *Ibid.*, p. 112.

³³ Voir p. 42.

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

Toutefois, au-delà de cette malheureuse destinée, le jeune homme se rend aussi acteur de sa propre perte. En récitant la formule que Biondetta lui dicte : « *Esprit qui ne t'es lié à un corps que pour moi, et pour moi seul, j'accepte ton vasselage et t'accorde ma protection* », il est pleinement conscient qu'il récite une « incantation³⁵ ». Alvare n'est plus tout à fait seulement une victime, mais déjà le complice de sa ruine.

Seule sa mère, antithèse de Biondetta, clairvoyante, lui permet de se détacher de l'emprise du diable en incarnant la réalité. C'est elle qui donne du sens aux phénomènes qui ont touché son fils : « Il fut d'ailleurs très long [le sommeil], et ma mère, par la suite, réfléchissant un jour sur mes aventures, prétendit que cet assoupissement n'avait pas été naturel³⁶. » Un sommeil, un « songe affreux³⁷ », une « étourderie³⁸ », toutes les explications rationnelles sont bonnes pour ne pas faire d'Alvare l'auxiliaire de Satan. Afin de justifier le phénomène, le médecin de famille confirme le piège diabolique : « Vous avez provoqué l'esprit malin, et lui avez fourni, par une suite d'imprudences, tous les déguisements dont il avait besoin pour parvenir à vous tromper et à vous perdre. [...] Il vous a séduit, il est vrai, mais il n'a pu parvenir à vous corrompre³⁹ [...] ». Ces deux personnages, en lien avec le monde tangible, font leur entrée dans la nouvelle au cours des toutes dernières pages, après avoir laissé Alvare seul face au démon pendant toutes les péripéties antérieures de l'aventure ; isolé, jusqu'au dénouement, car même la présence de personnages occultes ne parvient pas à mettre en garde le jeune homme. Ainsi, les diseuses de bonne aventure, qui donnent la date de naissance d'Alvare sans même le connaître, ne servent la plume de l'auteur qu'en tant que de décor au fantastique, au même titre que le bestiaire décrit lors de la scène initiatique. Leurs discours pseudo-scientifiques apportent une touche de mystère autour de la vie du protagoniste : « Oui, oui, disait l'une, c'est un enfant de la planète. Il entrera dans sa maison. Tiens, Zoradille, il est né le 3 mai à trois heures du matin⁴⁰... » Divination, référence à la numérologie, oracles : la superstition émaille le récit jusque dans les moindres détails.

L'usage de la superstition par Cazotte se limite à un outil ornemental, venant étoffer le décor et la relation du protagoniste avec le diable. Aussi, comme le remarque M. Milner dans son édition critique du *Diable amoureux*, ce texte qui tend vers un conte moral porte la double caractéristique d'instruire et de divertir. En d'autres termes, la superstition permet à Cazotte

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁷ *Ibid.*, p. 127.

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁹ *Ibid.*, p. 129, 130.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 112.

de mettre en garde tout en usant d'un référentiel folklorique universellement connu, ce qui rend l'enseignement plus aisé. Pour parfaire cette éducation morale, Cazotte recourt à la superstition en tant qu'*artifice littéraire* :

[...] il ne fait guère de doute que Cazotte propose ici une lecture « laïcisée » de son roman, les principes étant l'honneur, la piété filiale, la maîtrise de soi, la fidélité aux valeurs traditionnelles, et les passions avec lesquelles ils sont aux prises, la curiosité déréglée, le goût du jeu, l'entraînement charnel. Le diable et les acteurs surnaturels ne seraient, dans ces conditions, que des artifices littéraires destinés à rendre l'allégorie plus vivante en permettant aux travers humains de se déployer dans toutes leurs dimensions⁴¹ [...].

La superstition aurait donc aidé Cazotte à *déployer*, amplifier les défauts de l'homme avant de proposer une morale salvatrice. C'est pourquoi M. Milner considère *Le Diable amoureux*, non pas comme un récit appartenant aux genres fantastique ou merveilleux, mais comme une œuvre symbolique :

Ainsi, *Le Diable amoureux* n'est exactement ni un conte moral illustré par un merveilleux trop transparent pour être profond, ni un conte fantastique uniquement destiné à faire glisser le lecteur du monde réel dans un monde étrange. C'est plutôt, si l'on veut, un conte symbolique, où les événements et les êtres ont un sens, mais aussi une vie autonome et attachante⁴².

Cette interprétation uniquement symbolique du conte n'est acceptable que si l'on occulte l'impact qu'il a eu sur les auteurs romantiques enclins au fantastique. L'intention métaphorique n'annule en rien, bien au contraire, la prédominance du fantastique dans ce conte (véhiculée par le doute sur l'essence surnaturelle de Biondetta). M. Milner a néanmoins tenu compte de la modernité du récit, dont l'intrigue a mis le diable en échec : « S'il pensait avec son siècle, il donnerait sans doute le dernier mot au diable, quitte à laisser entendre que le diable n'est pas si noir qu'il en a l'air, et qu'il est en tout cas fort homme d'esprit⁴³. » Au contraire, le diable est manipulé par l'auteur et relégué au second plan, derrière le dessein moralisateur. Cette marginalité littéraire, relativement aux codes établis du moment, est très certainement l'une des raisons expliquant la popularité dont a joui le texte de Cazotte au siècle qui a suivi sa parution. Le diable n'est plus la figure essentielle du récit, mais un objet secondaire venu servir la cause moralisante et les questions existentielles de l'homme face à son destin. Comme l'explique M. Milner :

Mais il y a derrière sa fantaisie et son jeu, une préoccupation qui ne cessera de grandir chez lui comme chez certains d'entre eux [ses contemporains], en cette fin du dix-huitième siècle, jusqu'au moment où la Révolution lui donnera une actualité tragique ; c'est le problème du mal, contre lequel l'homme ne trouve ni dans la science, ni dans la raison, ni dans les Lumières d'armes suffisantes, et qui étend son domaine avec la perspicacité et l'obstination d'un être

⁴¹ M. Milner, *Op. cit.*, édition critique du *Diable amoureux*..., p.23.

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p. 101.

doué d'intelligence et de volonté. C'est cette préoccupation que *Le Diable amoureux* traduit avec le charme, l'impression et la profondeur du symbole⁴⁴.

Le *problème du mal* qui tisse les aventures d'Alvare suggère par lien de cause à effet la question de son salut : comment affronter ce mal et comment se tirer d'embarras ? Les artifices décoratifs que nous avons précédemment détaillés, c'est-à-dire les clichés tirés du folklore (pentacle, animaux, nombres), guident le protagoniste vers une échappatoire malgré ses difficultés à interpréter les signes. Bien sûr, c'est une aide à double tranchant, car la magie dont il est question dès les premières pages de la nouvelle sonne également le commencement des ennuis. D'un bout à l'autre du récit, tout se passe comme si le destin du protagoniste était conditionné par l'intervention de la superstition : complice de sa perte en usant impunément de la cabale, Alvare est ensuite mis en garde par les indices superstitieux jusqu'à ce que la quiétude maternelle restaure la réalité.

Avec *Le Diable amoureux*, premier texte français du genre fantastique, Cazotte appuie son récit sur de nombreuses références appartenant au domaine de la superstition, laissant augurer de la place que cette dernière occupera dans les œuvres de ses fidèles successeurs.

B Jean-Pierre Claris de Florian :

Aujourd'hui tombé dans l'oubli, Jean-Pierre Claris de Florian connut pourtant le succès dès ses premières œuvres de jeunesse et fut nommé à l'Académie française en 1788, alors qu'il n'avait que 33 ans. Sa célébrité fut aussi posthume (il meurt en 1794 à l'âge de 40 ans), puisque jusqu'en 1830 on continua de tirer un grand nombre de ses *Œuvres complètes*, dont ses *Fables* qui firent de l'ombre à celles de La Fontaine. En revanche, les nouvelles qui nous intéressent n'eurent pas un retentissement équivalent et ce ne sont que des bribes d'une critique sommaire à leur sujet que nous avons retrouvées. A. d'Albanès, par exemple, présente des « nouvelles charmantes » et en fait une mention honorable : « Il y règne une rare variété de talents ; la partie dramatique y soutient l'intérêt. Elles renferment presque toutes une idée morale très heureusement développée ; la philosophie en est douce, gracieuse, délicate⁴⁵. » Mais Florian le nouvelliste n'a pourtant pas innové, et la critique moderne, lorsqu'elle s'attarde quelque peu sur le recueil, n'y voit là que simple tradition : « Florian se conforme à l'esprit de la nouvelle sentimentale traditionnelle⁴⁶ », constate R. Godenne.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵ A. d'Albanès, « Notice sur Florian », dans *Fables de Florian interprétées par CHAM*, Gustave Havard, Paris (s.d., postérieur à 1804).

⁴⁶ R. Godenne, « Introduction » aux *Nouvelles de Florian*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1974, p. XIV.

Ses *Fables* ont continué, un temps, à faire parler de leur auteur, mais n'ont finalement laissé qu'une empreinte ténue et anonyme de son talent dans nos expressions idiomatiques. Avec Florian, pour « vivre heureux, vivons cachés⁴⁷ » a considérablement « éclairé nos lanternes⁴⁸ ». C'est aussi à lui que nous devons l'adage tant usité : « rira bien qui rira le dernier⁴⁹ ». Mais ce n'est pas en tant qu'auteur fantastique que Florian a passionné la première moitié du XIX^e siècle, c'est pourquoi il est souvent un autre oublié des anthologies du genre. Pour cause, seulement deux de ses œuvres possèderaient les caractéristiques du fantastique, comme l'a perçu J.-B. Baronian⁵⁰ en « Valérie » (1793), que nous intégrons à ces recherches.

Pour notre étude de la superstition, ce premier texte est malgré tout limité. Car bien que la nouvelle contienne des éléments surnaturels, la croyance n'apparaît pas aussi clairement que dans *Le Diable amoureux*. Dans « Valérie », le narrateur relate sa rencontre à Florence, en Italie, avec l'héroïne dont la nouvelle porte le nom, une jeune femme qui se dit « revenante ». Mariée à son cousin sous le joug d'un père despotique, elle meurt le jour même de ses noces en apercevant l'homme qu'elle aimait mais qu'il lui était défendu de fréquenter. À son tour pris de désespoir, l'amant attend à sa vie sur la bière et découvre au même instant que sa bien-aimée ressuscite. Grâce aux relations mondaines du jeune homme, ils obtiennent l'annulation du mariage forcé et peuvent alors célébrer leurs propres noces.

Dans ce fantastique avorté (l'énigme est éclaircie par l'héroïne) l'unique élément de superstition repose sur Valérie, la revenante. Relevons les arguments étonnants du narrateur, qui se défend d'écrire une histoire surnaturelle, et qui prend pour exemple des auteurs classiques ayant témoigné de la véracité de ces faits : « On fait semblant dans le monde de ne plus croire aux revenants ; et l'on oublie que les meilleurs écrivains de la Grèce et de Rome, les historiens les plus renommés pour leur véracité, pour leur philosophie, nous attestent leur existence⁵¹. » Les références à Plutarque, Pline et d'Aubigné lui permettent de justifier son histoire, voire même de nier le caractère extraordinaire du revenant, en l'intégrant à la réalité. Un procédé censé annihiler le fantastique. Comment interpréter un conte fantastique si le surnaturel lui-même ne l'est plus ? Il semble pourtant que cet élément sur lequel repose l'histoire provoque l'effroi des autres personnages : un fantôme reste, dans l'esprit des

⁴⁷ J.-P. de Florian, « Le Grillon », *Fables*, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, 2005.

⁴⁸ J.-P. de Florian, « Le Singe qui montre la lanterne magique », *Ibid.*

⁴⁹ J.-P. de Florian, « Les deux paysans et le nuage », *Ibid.*

⁵⁰ J.-B. Baronian, *Op. cit.*, *Panorama...*, p. 31.

⁵¹ J.-P. de Florian, « Valérie, nouvelle italienne » (1820), *Nouvelles, Œuvres complètes*, Ladrangé : Furne, Paris, 1829, p. 91.

vivants, un phénomène anormal. Le fantôme, ou plus justement, le revenant, est une croyance très ancienne, remontant effectivement à l'Antiquité, et entretenue à travers les siècles. Aujourd'hui encore, les histoires de revenants occupent une place importante de la littérature et du cinéma. Pour autant, la *revenante* de Florian et son aspect surnaturel ne provoquent guère l'inquiétude du lecteur : Valérie est présentée comme une jeune femme affligée par le destin, victime d'un amour défendu. Nous la prenons en sympathie, voire en pitié, plutôt que comme une intruse revenue se venger d'une mort injuste.

Cette nouvelle, dont nous devons la lecture à J.-B. Baronian, est très novatrice quant à son rapport au surnaturel, mais Valérie est un fantôme inoffensif, dont le comportement trop éloigné de celui émanant des croyances populaires. Comme l'a également constaté avec amertume R. Godenne, il règne un « climat d'étrangeté⁵² » dans cette nouvelle, mais « on en vient à regretter que l'auteur n'ait pas exploité davantage cet aspect fantastique, qui sera un des principaux attraits de la nouvelle romantique⁵³ ».

Nous rejoignons néanmoins M. Couintat, car nous percevons là les prémisses du romantisme et des superstitions dont se nourrira, entre autres, Théophile Gautier : « Avec la comtesse Valérie d'Orsini, une histoire de fantôme bien vivant sème la stupeur, mais sans magie et sans sorcellerie. Déjà le romantisme, avec Florian, apparaît à l'horizon⁵⁴. »

Un second texte de Florian, « Rosalba » (publié à titre posthume en 1800), encore moins connu que le précédent, présente cependant quelques aspects fantastiques et repose sur de nombreux éléments de superstition.

Comme pour « Valérie », le narrateur relate une histoire qu'il tient pour « véritable⁵⁵ », mais point de fantôme ici, c'est plutôt de magie, de filtres, et d'autres sorcelleries dont il est question. La protagoniste, Rosalba, n'est plus aimée de son époux. Sa fidèle servante évoque alors la sorcière du village, connue pour résoudre les problèmes épineux. Réticente au premier abord, la jeune épouse délaissée finit par accepter de la rencontrer. Un seul remède serait efficace face à ce souci conjugal : une mèche de cheveux d'un condamné pendu que Rosalba doit aller chercher seule, à minuit. Prête à tout pour sauver son mariage, elle brave sa peur et se rend sur les lieux indiqués. Au même moment, son époux (accompagné de deux maîtresses) passe près de cette scène qu'il prend pour de la sorcellerie. Lorsqu'il découvre qu'il s'agit de sa femme, celle-ci menace de mettre fin à ses jours s'il ne se décide pas à

⁵² R. Godenne, *Op. cit.*, p. XXI.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ M. Couintat, *Florian, Aspects méconnus de l'auteur de Plaisir d'amour*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 231.

⁵⁵ Florian, « Rosalba, nouvelle sicilienne », *op. cit.*, p. 141.

rebrousser chemin. Tout est bien qui finit bien, puisque après qu'elle ait perdu connaissance, son mari s'empresse de la soigner et promet de ne plus jamais la mépriser.

L'aventure de Rosalba est donc articulée autour de la superstition. Le narrateur lui accorde une attention capitale et décrit le scepticisme engendré par les Lumières :

Depuis que, dans notre France, on s'est mis à philosopher, à mêler partout du raisonnement, à ne vouloir croire que le vrai, la magie et bien d'autres choses ont infiniment perdu de leur prix. Les sortilèges, les philtres, les enchantements, si célèbres autrefois, si redoutés de nos aïeux, n'ont presque plus aucun crédit. On se moque des bohémiens qui disent la bonne aventure, des bergers qui donnent des sorts ; on ne va guère plus chez les tireuses de cartes ; on rit même de celles qui, plus habiles, lisent l'avenir dans un blanc d'œuf, ou dans du marc de café : on en rit ; moi, je n'en ris pas⁵⁶.

Une fois encore, il clame l'authenticité de l'histoire, et donne de l'importance à ce qui est dénigré par la pensée dominante. L'affaire est sérieuse, pour lui qui *n'en rit pas*, et donne du crédit aux éléments relatifs à la superstition.

Ainsi, l'heure – minuit – à laquelle Rosalba doit se rendre sur les lieux des pendants afin de couper la mèche de cheveux n'est pas le fait du hasard ; comme ne l'est pas non plus la description de chacun des personnages sous un angle superstitieux. L'époux adultère, par exemple, lorsqu'il est dans la voiture accompagné de ses maîtresses, est qualifié de « superstitieux, même dans la débauche⁵⁷ ». La croyance persiste dans les plus vils comportements, car elle est intrinsèque à l'homme.

De même, le narrateur peint un portrait traditionnel de la sorcière qui vient en aide à l'épouse désespérée : « Un os pointu, couvert de peau sèche, qui jadis avait été son nez, venait joindre un autre os semblable, qui servait encore de menton. Ses yeux ardents, quoique éraillés, étaient surmontés de quelques sourcils blancs, et deux cavités marquaient la place où furent ses joues⁵⁸. » Sa renommée donne encore plus de fiabilité à la description : « célèbre par ses sortilèges, et surtout pour des philtres qu'elle compose⁵⁹ » ; le narrateur va jusqu'à la traiter de *pythonisse*, appuyant son portrait sur des références datant de l'Antiquité. La pythonisse était une « femme douée du don de prophétie. Une voyante, une prophétesse ». Cela, ajouté à la description cadavérique du visage, fait apparaître la sorcière comme un être invulnérable.

Cette figure de la superstition est d'autant plus impressionnante que le contraste est saisissant entre son portrait et celui de Rosalba, l'ingénue : « Crédule, puisqu'elle était tendre, elle payait aux mœurs de son pays le tribut de superstition que toute sicilienne leur doit ; elle

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

n'avait plus d'espoir⁶⁰. » Effectivement, la culture sicilienne et celle de toute l'Italie, est connue pour la pérennité de certaines croyances populaires. (Remarquons que ces deux nouvelles se déroulent en Italie.) D'autres auteurs, tels que Jules Verne ou Théophile Gautier n'ont pas manqué de mentionner l'intérêt des Italiens pour la superstition. Dans *Voyage au centre de la Terre*, le retour des personnages à l'air libre (expulsés des entrailles de la Terre par le volcan) aurait effrayé les insulaires s'ils en avaient connu la véritable explication :

Dire comment nous étions arrivés dans l'île ne nous parut pas prudent : l'esprit superstitieux des Italiens n'eût pas manqué de voir en nous des démons vomis du sein des enfers ; il fallut donc se résigner à passer pour d'humbles naufragés. C'était moins glorieux, mais plus sûr⁶¹.

De même, dans *Jettatura*, Th. Gautier fait du *mauvais œil* italien le sujet de son conte fantastique. Florian a-t-il été lu par ces deux auteurs ? Nous ne saurions l'affirmer pour J. Verne, mais Th. Gautier avait lu *Estelle et Némorin*, puisqu'il s'exerça à l'illustration de la pastorale dès l'âge de sept ans⁶². Le portrait d'Estelle, un dessin à l'encre noir, est sa première œuvre picturale et date de 1818. L'esquisse de Némorin est, quant à elle, perdue. Fut-il lecteur de « Rosalba » ? Oui, à coup sûr. Dans l'un de ses poèmes inédits, Gautier la nomme directement et fait référence à l'Italie et à ses croyances « païennes⁶³ ». Il n'y a pas de doute possible concernant la filiation de Florian en tant que précurseur et son incidence sur l'écriture de l'un des plus célèbres auteurs romantiques ; la superstition, préoccupation commune aux deux auteurs, est au cœur de leurs œuvres.

Toutefois, ce second texte, non proposé par J.-B. Baronian, relève plus du pur folklore que du fantastique, tel que nous l'avons défini précédemment⁶⁴. Le personnage de la sorcière, en archétype du surnaturel, ouvre la voie vers un monde occulte, mais l'évènement perturbateur, cher aux théoriciens, fait cruellement défaut et ne constitue qu'« une nouvelle insolite⁶⁵ », pour reprendre les termes de M. Couintat.

De notre point de vue, il apparaît cependant que c'est la prise en compte de ces deux textes qui permet d'identifier le plus judicieusement Florian comme possible précurseur du fantastique. L'un pour l'intrusion du surnaturel venu perturber les personnages, l'autre pour le

⁶⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁶¹ J. Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, p. 301.

⁶² Le portrait d'Estelle de la pastorale de Florian par Th. Gautier est conservé à la Maison de Balzac à Paris (16^e arr.). Cette illustration de 1818 est antérieure à la naissance la fille de Th. Gautier en 1848, nommée elle aussi Estelle : la jeune fille représentée est donc bien Estelle de la pastorale, et non une représentation de la fille du peintre.

⁶³ Une seconde hypothèse énoncée par M. Brix soutient que Rosalba mentionnée au dernier vers fait référence à Carriera Rosa Alba (1670-1757), une pastelliste vénitienne. *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, Bartillat, Paris, 2004, p. 674.

⁶⁴ Voir p. 50.

⁶⁵ M. Couintat, *Op. cit.*, p. 232.

soin apporté aux descriptions stéréotypées mais fidèles à la superstition. De plus, ces récits témoignent de l'intérêt du siècle des Lumières pour le monde occulte, préparent l'entrée dans le romantisme et dans un fantastique riche en croyances populaires, et donnent un avant-goût de l'écriture du siècle à venir. Alors, même si Florian ne doit pas son succès à ces intéressantes nouvelles, il semble pourtant que ces dernières apportent leur pierre à l'édifice littéraire qui se met doucement en place. Comme l'a d'ailleurs finement remarqué M. Couintat : « Sa plume n'est pas encore assurée dans cette nouvelle façon d'écrire et de penser, mais elle est présente et entrouvre les portes littéraires du XIX^e siècle⁶⁶. » En conséquence, Florian vient compléter la liste des précurseurs du fantastique pour lesquels la superstition sert l'écriture du surnaturel.

C Le marquis de Sade :

Le troisième écrivain français que nous étudions au titre de *précurseur* est le marquis Donatien Alfonse François de Sade. Cet auteur, dont le choix peut être jugé incongru, apparaît dans la première édition de l'*Anthologie* de P.-G. Castex, en 1947, mais le critique littéraire semble s'être ravisé par la suite puisque le texte du marquis n'apparaît plus dans la seconde édition. Nous allons voir comment « Rodrigue ou la Tour enchantée », soupçonné de fantastique, présente quelque intérêt pour notre étude. Il serait donc dommageable de ne pas l'évoquer, car, associé à un autre conte, « Le Revenant » (manuscrit de 1788, publié en 1926), ce récit montre – au même titre que les deux précédents l'ont fait pour Florian – combien leur auteur appartient incontestablement au groupe des précurseurs du fantastique romantique.

Mais alors, Sade, fantastique ? Il critiquait suffisamment l'intérêt démesuré des romanciers anglais pour le surnaturel et le merveilleux, au détriment des passions humaines, pour ne pas y aventurer délibérément sa plume. Cependant, une observation de M. Schneider a arrêté notre attention sur « Rodrigue ou la Tour enchantée » (1800). Bien que le genre n'ait été défini qu'au siècle suivant, le marquis aurait pris part aux dérives qu'il blâmait chez ses frères de lettres :

À force de vouloir expliquer, démontrer et convaincre, Sade est tombé dans le fantastique qu'il réprouvait. [...] La philosophie de Sade, fondée sur la nature, l'instinct sexuel et la liberté, finit par s'identifier avec le délire de l'imagination et avec les chimères qu'il dénonce et condamne sans appel⁶⁷.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ M. Schneider, *Op. cit.*, p. 126.

Cette remarque, concernant directement *La Philosophie dans le Boudoir*, n'a pas manqué de nous interpeller : le « fantastique » de cet auteur, s'il n'est pas directement lié au surnaturel, annonce déjà le goût des intellectuels pour un univers imaginaire exacerbé et dérangeant (et suffisamment éloigné du merveilleux). En effet, l'histoire de « Rodrigue ou La Tour enchantée », naïve au premier abord, en porte les stigmates : un souverain espagnol, en fuite à cause d'offenses faites à une femme maure, cherche refuge dans une tour enchantée dans laquelle est caché un trésor. Fier et prétentieux, le personnage s'y aventure et se retrouve face aux abominations qu'il a infligées tout au long de sa vie. Transporté en Enfer, il est confronté aux éléments surnaturels et aux assauts diaboliques. Ne perdant jamais courage, il parvient au bout de treize jours à trouver les trésors que renferme la tour. Mais, de retour au pays, il est finalement vaincu au corps à corps par sa propre victime. La jeune fille maure vient à bout du tyran, et la morale se voit rétablie.

Le délire de l'imagination évoqué par M. Schneider est incontestable. La superstition, quant à elle, n'apparaît que ponctuellement. Rodrigue est resté enfermé treize jours dans la tour. Est-il nécessaire de rappeler que ce nombre est sacré ? Connu pour porter malheur, le treize est, de tous les nombres, celui qui a la plus mauvaise réputation⁶⁸. L'aventure vécue par Rodrigue confirme cette légende. Comme pour le « trois » de Cazotte, il est difficile de penser que le marquis ait employé ce nombre par inadvertance. Pour autant, l'usage de la superstition dans le conte reste modéré et se contente de pimenter un peu l'histoire.

Pour P.-G. Castex, l'aventure superstitieuse ne mène guère plus loin : « [Sade] a donné une image de cet homme affranchi de toute superstition que définit *la Philosophie dans le boudoir*, et dont les uniques “dieux doivent être... le *courage* et la *liberté*”⁶⁹ ». Ainsi, le personnage de Rodrigue est tout sauf superstitieux, en protagoniste qui se respecte⁷⁰, et montrerait l'exemple à suivre. En conséquence, dans ce conte, plus allégorique que fantastique, nous en convenons, la superstition sert de support à la narration : en outil d'écriture, elle accompagne la descente en enfer du protagoniste ; en contre-exemple énoncé par P.-G. Castex, elle participe à l'élévation de l'homme vers un affranchissement des contraintes morales établies, marquant les prémisses du romantisme.

⁶⁸ Comme l'explique D. Lacotte : « En venant juste après ce douze, qui exprime plénitude divine et perfection, le nombre treize marque la rupture avec le sacré. Il traduit donc la notion de mort, d'achèvement et, sous l'influence de la tradition biblique, treize personnifie le traître. Les peurs, croyances et superstitions liées au treize fourmillent dans les pays de tradition chrétienne. Car ce nombre fait référence à la Cène, le dernier repas que Jésus prend en compagnie de ses douze apôtres. » *Op. cit.*, p. 217.

⁶⁹ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*, p.38-39.

⁷⁰ Voir p. 67.

Un second texte du marquis de Sade, dont le titre semblait prometteur, a attiré notre attention lors de nos recherches : « Le Revenant ». Proposé dans *Les Maîtres de l'Étrange et de la Peur* de Fr. Raymond et de D. Compère, ce conte s'avère finalement d'un intérêt moindre que le précédent. Effectivement, l'aventure de cet homme, devenu fantôme, qui vient rendre justice en donnant sa part d'héritage à une amie dont il est très proche, ne contient qu'une seule référence superstitieuse évidente : il s'agit du revenant qui, au même titre que celui de « Valérie » de Florian, s'il effraie quelque peu par son apparition, ne provoque aucunement l'inquiétude du lecteur. Surtout à la lecture de la morale ironique :

Voilà sans doute des preuves d'amitié et de reconnaissance dont les exemples ne sont pas fréquents et qui, si les revenants effrayent, doivent au moins, l'on en conviendra, leur faire pardonner les peurs qu'ils peuvent nous causer, en faveur des motifs qui les conduisent vers nous⁷¹.

Comme pour *Rodrigue ou la tour enchantée*, ce récit est presque une contre-nouvelle fantastique. La référence au surnaturel n'est qu'une mise en scène de la raillerie du marquis envers ces phénomènes reconnus par d'autres. La superstition est moquée.

Un troisième texte confirme cette pratique : « Aventure incompréhensible et attestée par toute une province ». Sade propose (non sans ironie) d'adopter une attitude humble face aux phénomènes surnaturels :

Il faut éviter de croire aux chimères sans doute, mais quand une chose est universellement attestée, et qu'elle est du genre de singularité de celle-ci, il faut baisser la tête, fermer les yeux, et dire : je ne comprends pas comment les mondes flottent dans l'espace, il peut donc y avoir aussi des choses sur la terre que je n'entends pas⁷².

Le marquis maintient que la science ne peut pas encore répondre aux questionnements et aux phénomènes jugés *incompréhensibles*, même s'ils sont attestés par tous. Pour l'auteur, la manifestation de l'étrange n'implique pas nécessairement l'existence d'une force supérieure. Par conséquent, il tourne en dérision toute forme de croyance. Peut-être existe-t-il des revenants ? Mais en quoi cela serait-il extravagant : le XVIII^e siècle ne sait probablement pas encore l'expliquer.

Trois siècles se sont écoulés, et la science ne nous a toujours pas éclairés sur ce sujet. Notre seule certitude est que la réflexion de Sade était d'une grande modernité. Poussant à l'extrême sa démonstration dans certaines œuvres, l'auteur visait à choquer, voire moquer (la superstition par exemple) pour enseigner, et paya de sa vie trente années d'internement en asile d'aliénés...

⁷¹ Marquis de Sade, « Le Revenant » (1800), *Les Maîtres de l'Étrange et de la Peur*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2000, p. 68.

⁷² Marquis de Sade, « Aventure incompréhensible et attestée par toute une province » (1787-1788), *Ibid.*, p. 70.

Aussi, au-delà de l'ironie et de l'allégorie, nous en retiendrons que le phénomène surnaturel n'est pas provoqué par un objet extérieur et que l'hostilité du marquis émane d'une profonde tendance intérieure à se libérer, notamment, de l'emprise de croyances primitives.

D Jean Potocki :

C'est à la passion de R. Caillois que nous devons la célébrité posthume de l'auteur polonais Jean Potocki pour son *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁷³ (1804), court roman francophone. Dans les années 1950, l'éminent critique littéraire l'a perçu comme un récit incontestablement annonciateur du fantastique, dont bon nombre d'auteurs romantiques se sont inspirés, quand ils ne l'ont pas plagié.

En effet, l'histoire de cette œuvre est jalonnée de rebondissements, entre la perte du manuscrit original (1803-1815) et le scandale pour plagiat en 1841 soulevé par *Le National*, suivi du procès de 1842. C'est d'abord le comte de Courchamps qui est suspecté d'avoir reproduit textuellement des passages du *Manuscrit* dans ses *Souvenirs de la Marquise de Créquy* (1834-1835) ; puis Nodier, avec la publication d'*Infernalina* (1822) où figure une version remaniée d'un chapitre du roman, « Les Aventures de Thibaud de la Jacquièr ». Potocki, lui-même, ne cachait pas la source de ce récit, car c'est dans les *Relations curieuses de Hapelius*, par Eberhard Werner Happel, qu'il avait puisé l'inspiration. Nous pouvons même remonter plus loin dans le temps grâce à R. Caillois qui remarque que les « Aventures de Thibaud de la Jacquièr » figuraient déjà, en 1619, dans *Les Histoires mémorables ou tragiques de ce temps* de François Rosset. Ce n'est pas la version que Nodier a reproduite... mais bien celle de Potocki. Nodier, contrairement au comte de Courchamps, fut à peine inquiet pour ce plagiat, très certainement parce qu'il ne se présentait pas comme auteur d'*Infernalina*, mais seulement en tant qu'éditeur du recueil. L'emprunt de Nodier fut d'autant moins remarqué en 1822 que l'ouvrage de Potocki était quasiment inconnu : « Quels que soient leurs mérites, explique R. Caillois, les ouvrages de Potocki ne rencontrent pas le succès escompté. L'originalité en est méconnue et on feint de ne voir en lui qu'un grand seigneur touche-à-tout, égaré par le caprice dans l'érudition⁷⁴. » Ce n'est qu'en 1847, avec la traduction polonaise, que *Le Manuscrit* devient un classique de la littérature. Plus

⁷³ Nous suivons le choix de R. Caillois qui préfère la version de 1804 à celle de 1814. La dernière publication du vivant de Potocki est une version traduite de l'exemplaire polonais ; alors que l'édition de 1804, est plus fidèle au manuscrit directement écrit en français.

⁷⁴ R. Caillois, « Préface » au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, collection l'Imaginaire, Gallimard, 1958, p. 17.

précisément, pour R. Caillois, de littérature fantastique. La mort spectaculaire de Potocki, aussi tragique que singulière, amplifie la valeur mystérieuse de son œuvre dont le manuscrit est, de surcroît, resté introuvable :

Il est neurasthénique, raconte R. Caillois, en proie à de fréquentes dépressions nerveuses, souffrant en outre de très douloureuses névralgies. Dans ces accès de mélancolie, il lime la boule d'argent qui surmonte le couvercle de sa théière. Le 20 novembre 1815, elle est à la dimension voulue. Une tradition veut qu'il l'ait fait bénir par le chapelain de son domaine (dérision ou concession, on ne sait). Il la glisse alors dans le canon de son pistolet et se fait sauter la cervelle. Les murs de la pièce en sont tout éclaboussés⁷⁵.

Son suicide est avéré, bien que le rituel qui lui est associé n'ait pas été démontré. Rappelons que Potocki était un adepte d'ésotérisme : le mystère prévaut sur les faits, tant au sujet de sa vie que de sa mort, et, bien évidemment, sur son œuvre.

Si la fin de l'auteur, un tant soit peu extraordinaire selon la légende, laisse à penser que ses écrits seraient imprégnés des mêmes puissances mystérieuses, c'est surtout dans les premières pages du *Manuscrit* que le fantastique et le surnaturel prennent tout leur sens. De l'avis de R. Caillois :

Dans les premières Journées, le recours au fantastique constitue le caractère le plus remarquable de l'ouvrage. Cette partie de l'œuvre emprunte au roman noir son décor et ses revenants. Mais elle confère brusquement à une littérature souvent puérile une épaisseur, une portée nouvelles. Elle la situe à un autre niveau. Ces Journées, qui sont alors des Nuits, prolongent les fêtes de Cazotte et annoncent les spectres d'Hoffmann⁷⁶.

Il s'agit là de la *finesse*⁷⁷ que nous évoquions en première partie : ce roman se distingue des œuvres précédentes appartenant au roman noir par la justesse de la description des éléments surnaturels. Les figures sont les mêmes, mais leur usage est plus mesuré dans l'œuvre de Potocki qui propose ainsi un récit de transition entre le siècle des Lumières et celui des romantiques. C'est d'ailleurs cette spécificité que R. Caillois félicite :

Par d'autres particularités, ces mêmes pages anticipent sur le romantisme : elles donnent un avant-goût des frissons inédits qu'une sensibilité nouvelle va bientôt demander à la fascination de l'horrible et du macabre. L'œuvre marque ainsi une étape décisive dans l'évolution du genre⁷⁸.

Perdu au milieu des récits de voyages exotiques de Potocki⁷⁹, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* apparaît de prime abord comme un simple amusement de la part d'un auteur très érudit ; à la seule exception toutefois que cette distraction, résultat de plusieurs années d'écriture, occupe une place de premier choix dans l'histoire littéraire du fantastique, et deviendra une œuvre phare plus d'un siècle après sa première parution.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁷ Voir p. 52.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁹ Tels que *Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase* ou *Voyage en Turquie et en Égypte*.

Parfois abordé comme roman d'apprentissage, roman libertin, roman à tiroir, etc., le *Manuscrit* possède de multiples facettes. Les histoires enchâssées, la récurrence des événements et la répétition surnaturelle commune à tous les récits permettent de nombreuses interprétations, parmi lesquelles celle du fantastique ouvre la voie. En effet, comme le souligne R. Caillois, c'est la situation initiale – et fantastique – qui domine l'ensemble du texte :

La même situation est sans cesse reproduite et multipliée, comme si des miroirs maléfiques la reflétaient inlassablement. L'histoire, très variée dans l'anecdote, relate toujours les rencontres et les amours d'un voyageur avec deux sœurs qui l'entraînent dans leur lit commun soit seules, soit quelquefois avec leur mère. Puis viennent les apparitions, les squelettes, les châtiments surnaturels⁸⁰.

Le personnage principal devient alors un « héros interchangeable⁸¹ », emprisonné dans une intrigue sans autre issue possible que le surnaturel. Un surnaturel enrichi de la grande érudition de son auteur, passionné de croyances en tous genres et de tous pays. Quant aux superstitions, R. Caillois les intègre à la liste des curiosités de Potocki :

D'où, en effet, une histoire des religions, une philosophie, une éthique, des relations concernant les terres lointaines et les civilisations disparues, des exemples divers des superstitions et des aberrations des hommes, de leurs travers, de leurs passions, de leur courage. L'auteur a beaucoup lu. Il a beaucoup voyagé. Il est perspicace et observateur. Sa mémoire est infaillible et son imagination hardie. Il a les qualités qu'il faut pour entreprendre une tâche démesurée, presque contradictoire⁸².

Les superstitions participent au panorama des croyances qui viennent enrichir cette œuvre, *démesurée* pourquoi pas, mais effectivement *contradictoire*. Alors que la superstition alimente le récit et le surnaturel au long de la majeure partie du roman, la fin de l'histoire s'achève sur des éclaircissements réalistes aux phénomènes extraordinaires en expliquant ce qui apparaissait comme fantastique. « Quelque artifice ingénieux rend compte du prodige qui d'abord inspirait l'épouvante, explique R. Caillois. Celle-ci le cède à la malice, le miracle à la mise en scène et le fantastique à l'illusionnisme⁸³. » Potocki, un illusionniste qui leurre ses lecteurs. Un auteur qui manipule et fait croire à l'*inadmissible*, pour finalement dévoiler à quel point il a trahi son lecteur. Son protagoniste, lui, n'y a jamais véritablement cru.

Au fur et à mesure qu'il endosse le rôle des *héros interchangeables*, le héros (Alphonse van Worden) nous révèle qu'il n'est pas superstitieux. Ce sont les personnages qui l'entourent qui se méfient du danger. Ainsi, dans la première des « Quatorze journées de la vie d'Alphonse van Worden », Lopez, qui l'accompagne « tira un rosaire de sa poche et se mit

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

⁸² *Ibid.*, p. 36.

⁸³ *Ibid.*, p. 34.

en prière auprès de l'abreuvoir⁸⁴ ». L'écuyer craint un danger, étant donné la réputation des lieux. Alphonse, en pareille situation, réagit différemment, puisqu'il ne fait aucun cas de l'avertissement d'une pancarte suggérant de passer son chemin : « Je me décidai aussitôt à braver les dangers dont l'inscription me menaçait⁸⁵. » Nous apprenons par la suite qu'il se prémunit néanmoins des forces maléfiques par un talisman donné par sa mère, contenant « un morceau de la vraie croix⁸⁶ ». Notons qu'Alfonse n'y croit guère mais respecte les recommandations maternelles et se fait un devoir de les honorer. Le talisman se révélera d'ailleurs d'une grande utilité, en préservant un lien important avec la réalité. En compagnie de ses deux cousines, Émina et Zibbeddé, le héros refuse d'abord de se débarrasser de son amulette, prétextant le respect filial. Mais lorsque l'objet magique lui est dérobé, il en perd tous ses sens (il ne les retrouvera qu'au moment où il récupère son amulette). Les deux esprits maléfiques n'ont eu d'emprise totale sur Alphonse que lorsqu'il a été démuné de sa croix. La réflexion du jeune homme, suite à ces événements, participe au flou fantastique : « Un homme superstitieux eût pu s'attendre à voir les deux belles s'envoler par le tuyau de la cheminée. Elles ne le firent point, mais elles parurent rêveuses et préoccupées⁸⁷. » La superstition est tournée en dérision, mais les cousines se comportent étrangement. Le talisman aurait-il une quelconque influence sur Émina et Zibbeddé ? Potocki brouille les pistes et ne s'égare dans aucun cliché. Il suggère.

Son héros, quant à lui, lutte contre les théories extraordinaires. En esprit rationnel, Alphonse s'oppose à toutes les explications surnaturelles. Quand l'homme d'Église raconte l'histoire du possédé, notre protagoniste insiste sur un raisonnement plus cartésien : « Mon Père, le seigneur Pascheco peut avoir perdu l'œil d'une autre manière. Au reste, je m'en rapporte sur toutes choses à ceux qui en savent plus que moi. Il me suffit de n'avoir peur ni des revenants, ni des vampires. » Pourtant, le doute persiste en lui puisqu'il accepte le cadeau du Père : « Cependant, si vous voulez me donner quelque sainte relique pour me préserver de leurs entreprises, je vous promets de la porter avec foi et vénération⁸⁸. » Il aboutit donc à une réflexion contradictoire, où la superstition succède à la raison. De plus, rappelons qu'il porte le talisman offert par sa mère, afin, prétend-il, de tenir sa parole : « J'ai promis à ma mère de

⁸⁴ J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, texte établi, présenté et préfacé par Roger Caillois, collection l'Imaginaire, Gallimard, 1958, p.57.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 111.

ne le point quitter et je tiens toutes mes promesses⁸⁹. » Sous le masque de l'honneur, se dissimule une croyance superstitieuse non assumée. Il ne croit pas aux fantômes, mais... sait-on jamais ?

D'autant que les forces maléfiques, représentées par Émina et Zibbeddé, semblent prendre de l'emprise sur Alphonse, puisqu'elles réussissent à subtiliser son amulette en échange de la leur : une « tresse tissée » de leurs cheveux « qui préserve aussi de l'inconstance, du moins si quelque chose peut en préserver les amants⁹⁰ ». Une prévoyance qui masque la réalité : qui sont-elles ? Des cousines, des maîtresses, des protectrices ? C'est à partir de cet échange d'objets conjuratoires que la confusion s'installe un peu plus dans l'esprit du protagoniste.

En présence du cabaliste, il confie alors ses nouvelles incertitudes : « tout ce que j'avais vu depuis quelques jours bouleversait tellement mes esprits que je ne savais plus ce que je faisais, et, si quelqu'un l'eût entrepris, il serait parvenu à me faire douter de ma propre existence⁹¹ ». Au travers de ses doutes, Alphonse persiste à ne pas vouloir « croire à l'incroyable », comme l'est le récit de Rebecca qu'il estime être le fruit d'une moquerie : « Tout ce que j'avais vu et entendu d'extraordinaire pendant les dix jours qui venaient de s'écouler ne m'empêcha pas de croire qu'elle avait voulu se moquer de moi⁹². » Le fantastique des premières journées repose sur ce va-et-vient entre croyance en l'invraisemblable et recherche de la rationalité. L'usage des superstitions de façon mesurée, réfléchie, critiquée, et quelquefois rejetée, montre la subtilité de l'écriture de Potocki. Les éléments superstitieux ponctuent les aventures d'Alphonse, sans pour autant faire basculer le récit dans un surnaturel caricatural. D'autant qu'ils ne proviennent pas de phénomènes purement extérieurs (décor, animaux, etc.), mais de personnages secondaires en lien direct avec Alphonse. Il en est ainsi des cousines bohémiennes, du démoniaque Pascheco, du cabaliste, et de sa sœur Rebecca.

Dans la seconde partie du *Manuscrit*, « Récits tirés de Avadoro, histoire espagnole », c'est principalement « L'Histoire du commandeur de Toralva » qui a retenu notre attention, car la superstition apparaît simultanément au besoin de rédemption : le commandeur de Toralva est hanté par le spectre du commandeur de Foulequère qu'il a tué un vendredi saint.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁹¹ *Ibid.*, p. 168.

⁹² *Ibid.*, p. 271.

N'ayant pas respecté les dernières volontés de sa victime, Toralva reçoit chaque vendredi la visite du fantôme de son ennemi.

Ainsi, suite au duel meurtrier, la superstition entre en scène dans le récit, lorsque le personnage est confronté pour la première fois au revenant. En confessant alors son meurtre au grand pénitencier de Rome, le commandeur soulage sa conscience et n'est plus obsédé par le spectre : la cause de cette apparition est d'abord entendue comme psychologique. Pourtant, lors de sa pénitence au château de la victime, cette dernière, ainsi que d'autres membres de la famille décédés viennent hanter le meurtrier : à l'heure fatidique, minuit, les fantômes surgissent des toiles de peinture et déplorent la culpabilité du commandeur. Face à cette scène, le coupable cherche à s'enfuir, mais est rattrapé par le spectre de Foulequère qui lui assène un coup d'épée. Le cauchemar se répète chaque vendredi, à minuit, sans que le commandeur ne trouve le moyen de s'absoudre. Ce n'est plus le remords suggéré au début du récit mais désormais le diable qui malmène le pécheur. Le personnage évoque « la puissance de Satan⁹³ ». Un signe de croix fait disparaître le spectre, mais la vision persiste : « Les actes de dévotion n'ont pu m'en délivrer⁹⁴. » Il se tourne alors vers la piété comme seule issue possible : « Un reste d'espoir en la miséricorde divine me soutient encore et me fait supporter les maux⁹⁵. » C'est cette même foi fervente qui le lave de ses péchés, après qu'il ait visité les lieux saints.

Ce récit connote une valeur moralisante. Le commandeur, coupable d'un homicide volontaire perpétré un vendredi saint, est d'abord présenté comme dépourvu de tout respect religieux. Mais, poursuivi par le spectre de sa victime, il découvre que de simples gestes superstitieux ne lui apportent pas la rédemption. Pour être lavé de ses péchés, il lui faut s'investir davantage, faire preuve d'une foi plus engagée. Dans ce récit, la superstition est un moyen de défense immédiat contre les apparitions, mais demeure insuffisante pour un salut divin.

L'explication rationnelle qui clôt le *Manuscrit* annule tout fantastique et le surnaturel se révèle avoir été le jouet de son auteur. La première partie du roman affiche clairement le parti pris d'alterner entre extraordinaire et réalité, mais la suite des chapitres tend progressivement à dissoudre le fantastique. Alphonse est envoûté par les deux Bohémiennes, mais sont-elles vraies, ou relève-t-elles d'une imagination débridée ? Pour le commandeur, aucun doute possible, il est victime de ses remords, et c'est le rêve qui l'emporte : le spectre

⁹³ *Ibid.*, p. 322.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 323.

qui le hante n'est autre que sa conscience religieuse. Et c'est sur une supercherie que s'achève le roman, rendant tout artifice superstitieux caduc. Le fantastique expliqué ne nécessite plus l'usage, même ponctuel, de la croyance pourtant déterminante pour l'équilibre entre rêve et réalité chez Alphonse, et pour la rédemption du commandeur. Nous observons une disparition progressive de la superstition au fil du roman, au point de la voir définitivement annulée, comme l'est le fantastique.

Potocki use et s'amuse des superstitions au profit d'une littérature novatrice aux multiples desseins, ouvrant la voie du genre naissant et de ses différentes techniques d'écriture. *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* est un essai sur le fantastique, une réflexion sur le rapport du héros *interchangeable* avec les frontières mouvantes entre la réalité et l'*inadmissible* qui interfère par le biais de la superstition. Talismans, fantômes et actes salutaires superstitieux exaltent le lecteur dès les premières pages du roman⁹⁶ mais s'évanouissent lentement en laissant cependant une sensation finale d'onirisme.

E Charles Nodier :

Parmi les deux auteurs que nous qualifions d'*initiateurs*, Charles Nodier occupe une place à part. Temporellement pour commencer : né en 1780, il publie son premier conte fantastique, « Une heure ou la vision », en 1806 et achève « Franciscus Columna » juste avant sa mort en 1844. Contrairement aux conteurs que nous avons étudiés précédemment, Nodier est un homme du XIX^e siècle, souffrant des turpitudes de cette nouvelle ère. Ainsi, affecté d'une grande sensibilité tendant à la mélancolie, il ne cache pas son désenchantement de la réalité et est reconnu, au même titre que Chateaubriand, comme un initiateur du mouvement romantique. Alors, lorsque M. Viegne termine l'introduction de son *Fantastique* par : « le fantastique est une révolte contre le désenchantement du monde, un effort pour introduire un supplément indéfini de sens dans l'expérience humaine⁹⁷ », ces mots résonnent avec les pensées de Nodier qui subit « l'ennui de la vie réelle⁹⁸ » et compose des contes en guise de « compensation de quelque valeur⁹⁹ ». Seule parade contre l'ennui, les contes sont le refuge

⁹⁶ C'est en effet parmi les premières pages que R. Caillois salue la qualité fantastique du *Manuscrit* : « [...] c'est avec ce début qu'il me semble avoir doté d'un chef-d'œuvre la littérature française et la littérature fantastique de tous les temps, d'un des rares récits qui en renouvellent la puissance et en assurent la dignité ». *Op. cit.*, p. 37.

⁹⁷ M. Viegne, *Le Fantastique*, GF-Flammarion, Paris, 2006, p. 45.

⁹⁸ Ch. Nodier, « Préfaces », *Contes en prose et en vers*, Œuvres, Tome XI, Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. i.

⁹⁹ *Id.*

permettant de survivre à ses états d'âme, et le fantastique qu'il utilise dans ses écrits lui fait oublier la désillusion qu'il vit chaque jour au contact d'un monde qu'il ne comprend pas.

Nodier l'Immortel¹⁰⁰ se distingue des autres précurseurs et initiateurs par l'intérêt particulier qu'il attache à la théorisation. Dans *Du fantastique en littérature* (1830), Nodier parcourt la genèse du genre et s'arrête sur quelques phénomènes dont l'un ne nous est pas étranger. Comme nous l'avons remarqué en première partie, Nodier intègre la superstition au cœur du fantastique et lui attribue des qualités hors norme, la considérant comme une *science des choses élevées* grâce à laquelle *la science même de Dieu s'appuie dans toutes les religions*. La superstition acquiert un statut honorable, *au-delà de toutes les portées vulgaires*¹⁰¹. La connotation négative de la superstition n'a aucune emprise sur la pensée de l'auteur, bien au contraire, et peut-être même adhérerait-il aux réflexions de Chateaubriand qui s'attarde sur la croyance dans son *Génie du Christianisme*, comme nous l'avons remarqué en première partie. Les deux écrivains ont une même approche de la superstition : elle participe à l'élévation spirituelle de l'homme – vertu qui lui était pourtant auparavant amputée, puisque vécue comme superficielle par tant d'autres – dans un cheminement vers Dieu, hors de la sphère de la réalité. De la théorie, l'auteur fait une pratique délibérée, se servant de la croyance comme outil d'écriture au service du fantastique. Et ce, dans un objectif bien précis : Nodier use de superstitions dans ses contes afin d'aider l'homme à s'ériger au-dessus d'un réel décevant et ennuyeux. C'est un « malheur de vivre dans un temps mauvais et dans un monde imparfait¹⁰² », confie-t-il dans *Paul ou la Ressemblance* (1836). Conscient que l'individu traverse une crise dont il peut réchapper à l'aide du fantastique ou de la superstition, Nodier associe les deux dans un double mouvement : utilisant le fantastique, il évoque la superstition ; et employant la superstition, il donne corps au fantastique.

La croyance l'intéresse particulièrement puisque dans son étude du sommeil, l'auteur l'analyse avec précision en expliquant son fonctionnement. Par exemple, celle qui admet la possibilité que l'être humain puisse se transformer en loup « a passé dans la vie positive sous le nom d'une maladie connue de vos médecins¹⁰³ », écrit-il face à cette rationalisation de la lycanthropie. De la même manière, les cas de possessions démoniaques seront progressivement investis par la psychanalyse sous le nom d'hystérie, et notre auteur entrevoit cette évolution des mentalités. Rien d'étonnant à ce que l'inquiétante étrangeté, que Freud

¹⁰⁰ Ch. Nodier est élu à L'Académie française en 1833.

¹⁰¹ Ch. Nodier, « Du fantastique dans la littérature », *Œuvres complètes V-VI*, Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 72.

¹⁰² Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 646.

¹⁰³ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 172.

théorisa près d'un siècle après, soit déjà pressentie par Nodier. En effet, il postule l'idée du bouleversement de la perception d'un objet en fonction de son passage du monde de la réalité à celui du rêve, et vice versa. De ce fait, il déclare :

[...] deux faits bien essentiels que je regarde comme certains : – Le premier, c'est que la perception d'un acte extraordinaire, qui n'est pas familier à notre nature, se convertit facilement en rêves ; – le second, c'est que la perception d'un rêve souvent répété se convertit facilement en actes, surtout quand elle agit sur un être débile et irritable¹⁰⁴.

Cette superstition, que Nodier évoque à demi-mots, n'est ainsi vécue que chez des êtres non cultivés, dépourvus de bon sens, et d'humeur bougonne. Nous sommes bien loin de l'élévation spirituelle ! Partant de ces réflexions, les illusions véhiculées par le sommeil se répandent à la vitesse d'une épidémie, nous explique-t-il :

Le somnambulisme, la somniloquie, le cauchemar surtout, sont contagieux. Les enfants, les femmes, les malades, rêvent plus volontiers les impressions d'un rêve qui leur a été raconté, que les impressions les plus vives de la vie réelle, parce qu'il y a une sympathie plus énergique entre les sensations de l'homme endormi qu'entre les sensations de l'homme éveillé, et je n'ai pas besoin d'en dire la raison aux physiologistes¹⁰⁵.

Soit, une fois de plus, la partie de la population la plus fragile, la plus impressionnable. Mais il conclut ainsi :

L'idée de l'extensibilité contagieuse de la perception du sommeil n'est donc pas précisément nouvelle, puisqu'elle est vieille comme le monde. C'est une superstition sans doute, et j'en suis persuadé ; mais oserais-je vous demander quelle vérité locale n'est pas une superstition, et quelle superstition universelle n'est pas une vérité¹⁰⁶ ?

Élevée au rang de vérité universelle, la superstition n'est finalement plus décriée, elle est inhérente à l'homme et constitue une part de sa mémoire culturelle.

Malgré cela, dans son « Avertissement au lecteur » d'*Infernaliana* (1822) il conseille de ne pas se laisser duper par de telles croyances, dont la véracité est bien improbable, notamment celle des vampires, largement utilisée dans le recueil : « De toutes les erreurs populaires, la croyance au vampirisme est à coup sûr la plus absurde ; je ne sais même si elle ne l'est pas plus que les contes de revenants¹⁰⁷. » Et il termine en ces termes :

Nous engageons nos lecteurs à se défier de ces récits ainsi que des prétendues histoires de revenants, de sorciers, de diables, etc. Tout ce qu'on peut dire et écrire sur ce sujet, n'a aucune authenticité et ne mérite aucune croyance¹⁰⁸.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ Ch. Nodier, « Avertissement », *Infernaliana, Récits de terreur et d'épouvante*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1966, p. 27.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

S'oblige-t-il à un devoir de vérité ? S'impose-t-il la mission de raisonner son lecteur ? Est-ce une simple manière de retourner sa veste en publiant un tel recueil ? Ou encore, l'auteur a-t-il honte de ces récits qui mettent sa pensée à nu ? Nous penchons plus volontiers pour des paroles ironiques, voire, de l'autodérision. L'auteur appréciait le fantastique, quitte à susciter la moquerie. Notons néanmoins qu'il n'endosse pas clairement la responsabilité de la création de ses contes. Très certainement enclin à écrire de tels récits (mais loin d'être académiquement corrects), Nodier aurait cherché à les démarquer du reste de son œuvre. Car si nous parcourons les autres nouvelles fantastiques publiées en dehors d'*Infernaliana*, nous ne retrouvons aucune figure satanique de l'ordre des vampires assoiffés de sang, des revenants épouvantables, et autres démons perturbateurs. Peut-être a-t-il voulu confiner ces récits dans un recueil à part¹⁰⁹, à l'abri des critiques, afin qu'ils ne soient pas interprétés aux côtés d'*Une heure ou la vision* (1806), ou de *Lydie ou la résurrection* (1839), dans lesquels interviennent, il est vrai, des revenants, mais qui ne tourmentent pas le lecteur tant les héros vivent ces apparitions avec enchantement. D'autant que chez Nodier, la superstition revêt un caractère noble : n'oublions pas qu'il l'interprète comme pilier de la science de Dieu.

Enfin, une dernière donnée est à prendre en compte : lors de l'étude du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, nous évoquons le plagiat de Nodier concernant les « Aventures de Thibaud de la Jacquièrre ». Il est fort probable que son rôle d'éditeur l'ait ici emporté sur sa qualité d'auteur, et c'est pour cette raison qu'*Infernaliana* demeure un recueil à part dans la vie littéraire de Nodier. Ce fut une distraction, pour combler l'ennui. Peu importe que les contes aient été écrits ou non de sa plume.

Un autre texte questionne nos recherches sur Nodier : *M. de La Mettrie ou les Superstitions* (1831). Cet essai vient à la suite de *De quelques phénomènes du sommeil*, et précède *De la perfectibilité humaine*. La position choisie pour cette nouvelle n'est pas anodine dans un groupement de textes dont la succession éclaire et suit le cheminement de l'homme vers la palingénésie¹¹⁰. Placé en début de parcours, *M. de La Mettrie ou les Superstitions* n'est donc pas si proche de la science de Dieu... La raison en est que le médecin¹¹¹ – mais aussi philosophe – mis en scène par Nodier, est enclin aux plus courantes

¹⁰⁹ Dans sa présentation d'*Infernaliana*, H. Juin revient sur la « paternité » de ce recueil. La tonalité sceptique employée par Nodier pour présenter l'ouvrage viendrait de son affection psychasthénique qui lui provoquait des humeurs cycliques. Lors de la publication d'*Infernaliana*, Nodier boudait le fantastique. Éditions À rebours, Lyon, 2004.

¹¹⁰ « Palingénésie » : « Retour à la vie, renaissance qui est en même temps une régénération. Par analogie : transformation profonde et salutaire d'un individu ou d'un groupe d'individus qui s'apparente à une totale renaissance. » *Trésor de la langue française* informatisé.

¹¹¹ Julien Offray de La Mettrie (1709-1751).

superstitions : il ne sort pas le vendredi, jour de crucifixion du Christ ; il tient compte d'une salière renversée, comme signe de mauvaise fortune à venir ; présage en un miroir brisé plusieurs années de malheur ; etc. Une pensée empirique tout à fait justifiée chez ce philosophe purement matérialiste, qui montre avec force arguments la logique de sa superstition. Son confrère, M. Mauduyt, l'écoute poliment. Mais si Nodier a proposé une telle rencontre, même fictive, c'est qu'il y trouvait matière à polémiquer. En effet, le véritable Mauduyt (1732-1792) n'était pas un médecin ordinaire, mais l'un des premiers à avoir théorisé puis mis en pratique la thérapie par l'électricité, soit le magnétisme animal, forme occulte de la médecine qui intéressait particulièrement notre auteur. Ainsi, Nodier a mis en scène deux praticiens aux vues radicalement opposées afin de ridiculiser La Mettrie qui rapporte tout au concret, tout à la réalité plate et sans intérêt. Poussant à son comble la dérision, l'auteur lui fait tenir des propos absurdes au sujet de la superstition du nombre treize :

Ce nombre se soustrait d'ailleurs à toutes les idées d'ordre, car il exprime le premier des chiffres extra-numéraux du calcul duodécimal, dont le type est emprunté, comme vous le savez, aux douze *lignes* des phalanges de nos quatre doigts, qui sont représentées à leur nombre concret par le cinquième doigt ou par le *pouce*. Or, ces chiffres hétéroclites répugnent à notre esprit de méthode et d'harmonie, comme les lignes qui se détournent de la perpendiculaire¹¹².

En résumé, la superstition ici est réduite à sa plus simple expression, détournée de l'utilité que voyait en elle notre auteur. Ce n'est pas une critique de la croyance qu'il faut voir dans cet essai, mais celle d'un scientifique ne s'attachant qu'aux apparences. À l'apogée de la raillerie, Nodier évoque avec humour le décès de La Mettrie : « ce fameux matérialiste mourut peu de temps après, et il mourut chrétien¹¹³ ».

Dans *Inès de las Sierras* (1837), histoire de fantôme, apparaît un autre personnage sceptique.

Quatre hommes passent la nuit dans un manoir abandonné, faute de mieux dans cette région festive d'Espagne. On raconte que, chaque année à la veille de Noël, les lieux sont hantés par une scène de meurtre. Malgré l'initiale incrédulité de l'un des hôtes, Boutraix, les personnages assistent à l'apparition d'une jeune femme. Elle leur tient compagnie en les distrayant de sa charmante voix et de ses pas de danse. Le spectre disparaît aussi mystérieusement qu'il avait fait son entrée et laisse ces messieurs dans la plus grande stupeur.

¹¹² Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Œuvres...*, vol. V, p. 214-215.

¹¹³ *Ibid.*, p. 234.

Le récit continue sur une seconde partie où il est fait état de la clarification des événements fantastiques.

Dans ce conte, Nodier distribue, à travers trois personnages, toutes les réactions possibles face au surnaturel : le rationalisme donc, chez Boutraix ; la crédulité fervente pour Cergy ; et le doute, incarné par le narrateur. Le sceptique, réduisant son raisonnement au matérialisme le plus pur, bafoue la superstition sous l'hégémonie intouchable de Voltaire pour qui elle *met le monde entier en flammes*¹¹⁴ et finit comme La Mettrie, auprès de Dieu, mais dans un cloître cette fois. De son côté, celui qui prit l'apparition d'Inès au pied de la lettre meurt au combat avec le nom du fantôme sur les lèvres. Le narrateur, quant à lui, est le seul à sortir indemne de l'aventure. Il n'a su se positionner face aux faits qui s'étaient déroulés au château, sans cesse tiraillé entre rêve et réalité, entre croyance et scepticisme, entre superstition et raison. Dans ce conte, l'auteur, sans pour autant la juger, place la superstition au cœur de son histoire, pour faire contrepoids avec la réalité. Une situation qui pourrait être considérée comme contradictoire, mais tout à fait plausible, car si la croyance existe, c'est par la relation qu'elle entretient avec la raison.

Dans *La Séduction de l'Étrange*, L. Vax explique ce paradoxe :

Raison et superstition : deux adversaires qui se mesurent en champ clos. [...] La superstition, loin de précéder la raison, la présuppose. L'émotion fantastique est celle d'une raison scandalisée, d'une raison affolée, d'une raison qui ne parvient plus à ressaisir le monde. Mais la raison n'est triomphante à la fin que pour l'avoir au début. La raison semble travailler contre elle-même : se débattant, elle s'enlise. [...] Elle [La raison] n'a pas à réussir un exercice difficile, elle doit lutter pour sa vie¹¹⁵.

On remarque donc un conflit superstition/raison dans l'esprit du narrateur d'*Inès de las Sierras*, mais aussi dans la structure même de la nouvelle : différents critiques qualifient cette œuvre de « fantastique avorté », étant donné l'explication rationnelle du narrateur de l'aventure du château. Il s'agit donc d'un récit dans lequel la raison reprend ses droits.

Une caractéristique que nous retrouvons dans « L'Amour et le Grimoire » (1832), écrit cinq ans auparavant, où la rationalité délimite le conte puisque l'instant surnaturel, tant attendu par le personnage, n'arrive pour ainsi dire jamais.

Maxime pense que ses désirs sont assouvis par un pacte qu'il aurait signé avec le diable : la belle qu'il convoite secrètement lui apparaît alors qu'il vient d'avoir un songe la mettant en scène juste après avoir feuilleté un vieux grimoire. Il comprend finalement que l'actrice de ses rêves, Aglaé, n'est chez lui que par la force des événements. Sur le conseil du

¹¹⁴ Voltaire, article « Superstition », *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvre de Voltaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1829.

¹¹⁵ L. Vax, *Op. cit.*, *La Séduction...*, p. 94.

meilleur ami du protagoniste, épris de la même femme, la jeune fille trouve refuge chez lui pour échapper à sa famille qui s'oppose à ses choix amoureux. Désireux de venir en aide à son meilleur ami tout en comprenant qu'il n'est finalement pas damné, Maxime parvient à convaincre la tante de la bien-aimée de la laisser épouser l'homme qu'elle aime.

Bien que le récit s'achève sur une rationalisation du phénomène extraordinaire, la superstition est utilisée à de nombreuses reprises afin de suggérer le fantastique : gestes magiques et incantations tissent l'histoire, jusqu'à ce que le narrateur, prenant conscience de sa déraison, ironise de la situation : « [Le grimoire] n'était que froid, sale et grippé [...], mes volumes inébranlables restèrent endormis sous les doctes tissus de leurs araignées bibliophiles¹¹⁶. » Plus loin il ajoute : « Minuit sonna comme je finissais, et le diable, qui est essentiellement rebelle, le diable ne vint pas¹¹⁷. » Ainsi, le lecteur est confronté aux travers risibles de la croyance. Pourtant, loin d'être sceptique, Nodier témoigne dans différents écrits de son penchant pour la superstition. Par exemple, dans « Jean-François les Bas-Bleus » (1832) écrit la même année que « L'Amour et le Grimoire », il déclare : « La première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement [...]. Je n'écirai de ma vie une histoire fantastique, on peut m'en croire, si je n'ai en elle une foi sincère¹¹⁸ [...]. » C'est cette facette de la personnalité de l'auteur que P.-G. Castex souligne dans *l'Anthologie du conte fantastique français* : « Nodier appartient à la race éternelle des conteurs qui se laissent prendre au charme de leur récit et s'y complaisent au point de ne plus discerner exactement eux-mêmes la limite entre le monde réel et le monde imaginaire¹¹⁹. » Comme nous l'avons remarqué en tout début de partie, c'est, en effet, encore ce trait de caractère que Nodier confirme dans *La Fée aux Miettes*, toujours la même année : *C'est que, pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et qu'une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire*¹²⁰. Une foi sincère de l'écrivain en ce qu'il raconte serait un passage obligé pour la crédibilité de son œuvre. On comprend donc que dans « L'Amour et le Grimoire » le rejet du diable n'est pas anodin : il ressort que Nodier ne pensait pas son intervention plausible, alors que dans « Jean-François les Bas-Bleus », le personnage s'adonnant à la divination n'est jamais décrédibilisé, au contraire.

¹¹⁶ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 532.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 533.

¹¹⁸ Ch. Nodier, *Ibid.*, p. 363.

¹¹⁹ P.-G. Castex, *Op. cit.*, 1947, p. 28.

¹²⁰ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 13.

Jean François est un jeune homme d'une quinzaine d'années dont le vêtement est constitué de bas bleus. Il est la risée de tous car il a perdu la raison après être tombé éperdument amoureux d'une demoiselle. Face à cet amour impossible, le garçon, qui était promis à une grande carrière, sombre dans la folie et la marginalité. Le narrateur, un jeune homme du même âge, se lie d'amitié avec lui et découvre la capacité innée de visionnaire du protagoniste. Jean-François lui apprend de cette manière la tragique histoire de Marie-Antoinette : au moment où celle-ci a la tête tranchée, il est le premier, sans moyen technique d'information, à annoncer le drame. Loin de la capitale, il faut au moins trois jours pour que les habitants du village aient vent de la nouvelle.

En prédisant avec exactitude la mort de Marie-Antoinette, alors que l'évènement ne pouvait être connu de personne, il est pourtant considéré comme fou par les autres personnages. Mais alors, fou ou génie ? Compte-tenu des propos de l'auteur pour qui, rappelons-le, la superstition est une *science des choses élevées [...] placée au-delà de toutes les portées vulgaires*, on ne peut voir en Jean-François qu'un être supérieur, un génie en somme, aux côtés des autres personnages qualifiables, eux, de « normaux ». Son activité occulte est d'ailleurs corroborée par les références à Swedenborg, Saint-Martin et Cazotte, trois adeptes de l'ésotérisme.

Cazotte, ici évoqué, était un ami du père de Nodier, et eût sur notre auteur une très forte influence. À tel point que ce dernier lui dédia quelques pages, peignant un portrait baigné d'occultisme. Dans « M. Cazotte » (1834, rappelons qu'il s'agit d'une fiction), il attribue à son personnage une forte inclination pour le surnaturel : « Il avait reçu de la nature un don particulier pour voir les choses sous leur aspect fantastique¹²¹ [...] ». Rien de très étonnant pour ce « précurseur » du genre. Ceci n'empêche pas Nodier de faire le choix d'accompagner Cazotte d'un personnage adepte de l'occulte, Mme Le Brun, qui a comme Jean-François le don de divination et détient le secret de la pierre philosophale. Elle prédit alors la mort de Cazotte, sous la guillotine, un fait avéré. À relire *Le Diable amoureux*, on comprend aisément la vision que Nodier pouvait avoir de son père spirituel, Cazotte, présent dès son enfance et véritablement attiré par l'ésotérisme (ce qui lui valut d'ailleurs divers détracteurs). Que ce penchant eût été ou non une réalité, c'est ce que Nodier semble avoir retenu, bien plus que l'implication politique de son aîné.

Finalement, ce goût de l'occulte ne serait-il pas un engagement en soi pour notre fantastiqueur ? C'est du moins ce que laissent entendre les réflexions de M. Castex à ce sujet :

¹²¹ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 600.

« Ses œuvres d'imagination peuvent donc apparaître comme la protestation d'un génie mystique laissé insatisfait par les vérités d'expérience et les évidences rationnelles, d'un poète soucieux de ne pas laisser immoler la Poésie sur les autels de la Science¹²². »

Un réel qui déçoit, face à un imaginaire salvateur, le choix de Nodier est clairement affirmé.

Dans « Les Quatre Talismans », il écrit à ce propos :

Les nouvelles [...] détournent ma pensée des faits réels pour l'exercer sur des chimères de mon choix ; elles l'entretiennent d'idées rêveuses et solitaires qui m'attendrissent, ou de fantaisies riantes qui m'amuse ; elles me font vivre d'une vie qui n'a rien de commun avec la vie positive des hommes, et qui me sépare d'elle un peu moins que je ne voudrais, mais autant qu'il est permis à l'imagination d'en allonger les lisières et d'en franchir la portée¹²³.

L'occultisme, dont les pratiques relèvent de la superstition, est alors envisagé comme un sujet d'écriture permettant de fuir la réalité.

Dans d'autres contes, tels que « L'Histoire d'Hélène Gillet » (1832), « Paul ou la ressemblance » (1836), « Les Aveugles de Chamouny » (1830), ou encore « Les Fiancés » (1837), ces pratiques sont utilisées comme trame ou élément déclencheur du fantastique. Ainsi, pour Hélène et Paul, l'avenir leur avait été révélé par des devins ; dans « Les Aveugles de Chamouny », la cécité d'Eulalie est soignée par les agissements d'un guérisseur. Enfin, dans « Les Fiancés », la divination et les sciences mystérieuses tissent l'intrigue amoureuse. Le père de la promise, en adepte d'onomancie¹²⁴, decode les noms des fiancés afin de prévoir leur avenir. S'ensuivent alors des réflexions existentielles, ponctuées par une réponse mystique : « Le sort de toute la vie est caché dans les syllabes de notre nom¹²⁵. » La mort effective des fiancés que le père avait « lue » dans le décryptage des noms donnera raison à ses prédictions mystérieuses. La lecture cachée a rendu évident que, quoi qu'il advienne, rien n'aurait pu empêcher la mort prématurée des amants. Tout était prédéterminé. Le lecteur est alors confronté à la logique de la superstition, impliquant tout un système de relais. B. Baudouin, nous explique : « Les relais d'une superstition, c'est donc sur quoi la croyance superstitieuse – immatérielle – s'appuie matériellement pour s'expliquer. [...] Un ensemble de faits auquel on accorde une signification¹²⁶. » Ainsi, la perception ordinaire du monde est remise en question : le temps n'est plus un concept linéaire et incontrôlable, mais un

¹²² P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 28.

¹²³ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 719.

¹²⁴ Terme employé par É. Mozzani pour décrire la divination par les noms pratiquée par les pythagoriciens et leurs successeurs. *Op. cit.*, p. 1218.

¹²⁵ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 639. Sur ce point, l'article ingénieux d'A.-M. Roux, « Naissance, chiffres et lettres, ou Biographie, fiction et écriture chez Nodier¹²⁵ », fait une étude très poussée des codes cachés par Nodier dans sa vie et dans son œuvre ; ce conteur use de la cabale à profusion.

¹²⁶ B. Baudouin, *Op. cit.*, *La Magie...*, p. 25.

phénomène cyclique interprétable. L'univers superstitieux est organisé par des symboles qu'il faut décoder, où le hasard – phénomène évoqué en première partie – n'est plus cette « cause imprévisible [...] attribuée à des événements fortuits ou inexplicables » définie par le *Larousse*, mais une science relevant de cette approche cyclique du temps. Chez Nodier, le hasard est mentionné par deux fois dans « Paul ou la ressemblance ». Le narrateur parle même de l'« intelligence du hasard¹²⁷ ». Un paradoxe au premier abord, puisque pour l'homme sceptique il n'est qu'imprévisible. Or, chez Nodier, c'est l'idée du temps cyclique qui s'applique, et qui serait même une manière d'expliquer l'inexplicable :

Les philosophes positifs qui nient l'intervention de Dieu dans les choses de la terre feront l'honneur de ces rencontres merveilleuses à la puissance du hasard, parce que c'est le nom qu'on donne à Dieu quand on a pris le parti désespéré de n'y pas croire. Les chrétiens y verront un symbole plus consolant et plus élevé¹²⁸.

Un Dieu dissimulé derrière le hasard, lui-même élément du système superstitieux, voici un cheminement déroutant, moins absurde qu'il n'y paraît : chez Nodier, nous n'avons eu cesse de le rappeler, la superstition est une *science des choses élevées, sur lesquelles la science même de Dieu s'appuie dans toutes les religions*.

Toutefois, il serait exagéré d'interpréter ses contes comme la mise en pratique systématique de cette théorie puisque nombre d'entre eux ne font que très ponctuellement usage de la superstition, voire pas du tout. « La Légende de sœur Béatrix » (1837) par exemple, est construite sur le thème du double et aucune superstition n'y est mentionnée. Pas plus dans l'« Histoire du Chien de Brisquet » (1830), récit qui évoque pourtant un loup. Ni dans « Baptiste Montauban ou l'Idiot » (1833) et « La Filleule du Seigneur » (1806), relatant des histoires d'amour. D'autres textes relèvent bien plus du merveilleux tels « Trésor des Fèves et Fleur des Pois » (1833) et « Le Génie Bonhomme » (1837). Certains encore rappellent les *Mille et une nuits* comme « Hurlublu Grand Manifafa d'Hurlubière » (1833) et sa suite « Leviathan le Long » (1833) ; ou adoptent une valeur moralisante telle que « Lidivine » (1837), et « Le Songe d'Or » (1832). Enfin, la passion de l'auteur pour l'entomologie se retrouve dans « Sibylle Mérian » (1837) et dans « L'Homme et la Fourmi » (1837), contes qui ne présentent cependant rien à notre étude, car exempts de croyance, même si par ailleurs le thème des insectes rencontre un certain succès dans le registre de la pensée superstitieuse.

En revanche, dans « La Légende de Saint-Oran » (1821-1822), la croyance est un pilier du récit et le narrateur fait appel à la superstition du lecteur afin d'alimenter sa

¹²⁷ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 655.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 657.

description de l'histoire populaire¹²⁹. Il écrit : « Un esprit préoccupé de ces vaines superstitions païennes peut se représenter encore la voix formidable du démon de l'orage dans les rugissements de l'écho fatigué par les vents¹³⁰ [...] ». L'emploi du qualificatif *vaine* associé aux *superstitions païennes* laisserait entendre une connotation négative de la croyance. Pourtant, il n'en est rien. Il en est fait un usage ironique, défiant les personnes qui se défendraient de croire en elle. Il faut donc comprendre avant tout, dans ces propos, que seuls les superstitieux auront la possibilité de se représenter *la voix formidable du démon de l'orage*. Grâce à son inclination, le voyageur pourra voir le paysage sous son aspect surnaturel, à la manière de la légende, car la superstition accentue les facultés sensorielles.

Dans son édition des *Contes*, P.-G. Castex explique à ce sujet l'existence d'un sixième sens chez certains personnages, témoignant d'un don de perception exceptionnel. En effet, dès sa première nouvelle en 1806, « Une heure ou la vision », puis avec « Jean-François les Bas-Bleus » (1832), Nodier suppose une sensibilité au-delà des limites de la réalité, touchant dans ces deux textes à l'occultisme. Dans « La Légende de Saint-Oran », le narrateur est simplement invité à user de cette faculté, par le biais de sa superstition. Faute de quoi, les hommes seraient incapables de quitter la réalité. Dans « Lydie ou la résurrection » (1839), la veuve apercevant fréquemment son époux lors de visions déclare : « Les vivants ne peuvent juger que d'après leurs sens, et leurs sens sont voilés d'épaisses ténèbres¹³¹. » Les ténèbres s'éclaircissent par l'usage du sens supplémentaire mis en relief par P.-G. Castex, que Lydie et les lecteurs de « La Légende de Saint-Oran » sont amenés à utiliser, via de *vaines superstitions païennes*. Elles illuminent donc les ténèbres.

De même, dans « Smarra ou les démons de la nuit » (1821), à l'aide d'une superstition ponctuelle comprenant sorcières, démons et autres monstres qui effraient le rêveur, Nodier tente de ranimer la mémoire historique et culturelle de l'homme dont les sens sont endormis. À travers le passage du rêve à la réalité, le personnage nous entraîne dans un imaginaire déroutant. Entre émerveillement et horreur, le récit glisse à la manière d'un songe, laissant le lecteur sans repère possible.

¹²⁹ Le texte n'est pas un conte fantastique à proprement parler, Nodier relate une histoire populaire. La légende explique que saint Duncan est un ermite venu habiter la cavité d'un rocher situé sur l'extrémité du lac Katterine (en Écosse), afin de protéger les voyageurs. Lorsqu'un arc en ciel se forme en partant du lac jusqu'au rocher, on appelle ce phénomène *la Couronne de saint Oran* (du nom du fondateur de l'abbaye et des chapelles de la vallée du Baldiquar). Le rocher opposé est celui des assassins. L'ermite y logeant se nomme saint Orcan.

¹³⁰ Ch. Nodier, *Ibid.*, p. 147.

¹³¹ Ch. Nodier, *Ibid.*, p. 878.

L'auteur cherche, nous dit-il, à « rappeler des sensations connues¹³² », en passant par les grandes figures de la croyance. Parfois, l'auteur ne fait que de brèves allusions à ces superstitions, toutes ne conduisant pas à une élévation spirituelle, ou ne se mettant guère en devoir de réveiller des sensations profondément endormies. Aussi, nous ne mentionnerons que rapidement ces accessoires de décor que nous aurons tout le loisir d'approfondir chez d'autres auteurs. On ne s'étonnera donc pas de voir mourir un héros à minuit, comme dans « Le Bibliomane » (1831), ou qu'un corbeau, oiseau de malheur pour un superstitieux, indique l'emplacement d'un corps sans vie ; volatile également responsable de l'injustice vécue par le personnage principal de l'« Histoire d'Hélène Gillet » (1832). Nodier n'abuse pas cependant de ces éléments épars, et pour cause, puisqu'il préfère théoriser la croyance bien plus qu'en user superficiellement.

Enfin, et nous terminerons notre analyse de l'œuvre de Nodier sur ce point, deux autres nouvelles que nous n'avons pas encore évoquées abordent elles aussi la superstition, mais sous un tout autre angle.

Dans « La Combe de l'Homme mort » (1833), la croyance qui nous occupe sert de point d'appui aux machinations du diable.

La Combe de l'homme portait auparavant le nom de « combe du Reclus ». Il y a fort longtemps, un ermite vint s'installer en ces lieux encore inhabités. Les paysans vinrent à leur tour et donnèrent vie à une région jusque-là inhospitalière. L'ermite vivait reclus sans que personne ne puisse jamais le voir. De plus, il avait en sa possession de grandes richesses qui pouvaient attirer bien des convoitises. Le religieux a vieilli et personne encore ne s'est présenté pour lui succéder, jusqu'à l'arrivée d'un jeune homme très pieux. Alarmés par des songes prémonitoires, les villageois se sont précipités en pleine nuit dans la demeure du vieillard, mais il était déjà trop tard : il avait été assassiné, et ses biens avaient été dérobés. Une inscription sur les lieux permettait de comprendre que c'était l'œuvre d'un compagnon du diable, et que ce dernier viendrait reprendre ses droits trente années plus tard jour pour jour : le meurtrier rejoindra les démons de l'enfer. Ainsi, à l'heure de la narration, contée par une habitante de la « combe du Reclus », le diable vient exécuter la sentence. Le cadavre du meurtrier de l'ermite est retrouvé mort le lendemain matin du récit, trente ans après les faits, le visage abîmé et portant les stigmates d'une extrême souffrance.

Les paroles du diable dénoncent la bêtise des villageois enclins à ces croyances : « J'entends, j'entends, riposta Pancrace Chouquet du ton d'un calme affecté, le langage des

¹³² Ch. Nodier, *Les Maîtres de l'Étrange et de la Peur*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2000, p. 24.

folles superstitions dont le papisme a nourri ce peuple ignorant. Puisse sur lui descendre la lumière de la vérité¹³³ ! » Mais le démon se rit de l'ignorance des chrétiens à ne pas le reconnaître, et montre ironiquement que s'ils avaient cru aux superstitions, ils auraient déjoué son manège diabolique. Ne pas fuir les superstitions est donc la morale qui découle du conte.

De la même lignée, dans « La Neuvaine de la Chandeleur » (1838), il n'est point question de diable, mais d'une croyance selon laquelle une personne exécutant des rituels la veille de cette fête obtiendrait une vision de la personne qui lui est promise. Le fait de croire en ce phénomène est dénoncé par les personnages sceptiques de l'histoire, à la manière d'un Boutraix. Ainsi, l'une des spectatrices dénonce : « Ce n'est pas par dévotion, reprit Émilie avec une gravité méprisante ; c'est par superstition ou ostentation¹³⁴. » Et un autre de renchérir : « Par superstition en effet, la superstition la plus capricieuse, la plus bizarre, la plus extraordinaire, la plus extravagante¹³⁵. » Pour autant, de tels jugements sont implicitement tournés en ridicule par Nodier, puisqu'il fait aboutir le rituel magique. En effet, le narrateur qui, après avoir secrètement effectué les rituels, avait obtenu une vision de sa promise lors de la chandeleur, la rencontre enfin après un an de recherches infructueuses. Malheureusement pour lui, peut-être aurait-il dû assumer sa superstition au grand jour malgré la présence des plus sceptiques, puisque sa fiancée meurt avant la célébration du mariage. On en déduit que la dissimulation honteuse de tels rites entraîne la non réalisation du souhait, comme le veut la logique de la superstition. Une conséquence engendrée par l'incapacité du personnage à assumer ouvertement ses croyances. Avec une telle fin, on peut se demander si la volonté de l'auteur n'a pas été de faire incarner par le héros toute une société honteuse de ses pensées ?

* *
*

En effet, Nodier, déçu d'une réalité qui le fatigue, profite des contes fantastiques pour transmettre un message. En utilisant la superstition comme outil d'écriture, il tente de montrer la voie spirituelle aux hommes, au-delà de la perfectibilité humaine que l'auteur exécrait puisqu'il la considérait comme impossible. Ainsi, dans « Piranèse » il déclare :

Autant l'homme déchu de la noblesse originelle de son espèce est enclin à se rapprocher de la brute par le goût grossier des voluptés, autant l'homme presque spiritualisé qu'une impatience sublime dégage des ignobles réalités de la vie physique, pour le plonger dans les rêves extatiques de la fantaisie et de la superstition, est porté à concevoir le besoin de la douleur¹³⁶.

¹³³ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes avec...*, p. 138.

¹³⁴ Ch. Nodier, *Ibid.*, p. 803.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ Ch. Nodier, *Op. cit.*, *Contes en...*, p. 204.

La douleur ici mentionnée constitue une caractéristique majeure des martyrs¹³⁷, ces êtres que Nodier admire en tant que « héros » et « fanatiques » au sens mélioratif du terme, puisqu'ils se situent au point culminant de l'intelligence humaine, en opposition à la *brute* précédemment évoquée, pour laquelle aucune amélioration n'est possible. Par ce cheminement philosophique, la superstition participe à la formation de l'homme « compréhensif » (prochaine étape de notre phylogenèse), elle est le passage obligé pour atteindre le stade ultime de la palingénésie ; une expérience suprême qui place l'homme à l'antipode de sa condition ordinaire, dans laquelle il subit l'ennui quotidien d'une réalité qu'il ne comprend pas, victime d'une sensibilité plongée dans les ténèbres.

À la lumière de ces derniers développements, la question d'une mission divine de l'écrivain s'impose à nous. La sensibilité de Nodier l'aurait-elle amené à se considérer comme un prophète de la littérature fantastique ? Détiendrait-il les clefs du bonheur et de la quiétude humaine ? L'ennui dont souffrait cet auteur s'est vu certes retranscrit dans une réflexion débridée sur la condition humaine et les croyances qui lui permettraient de dépasser sa condition *vulgaire*. Mais, ce raisonnement au dessein salutaire dans lequel la superstition occupe une place de premier ordre ne constitue rien de plus qu'une distraction supplémentaire pour Nodier. Les contes et la croyance – lorsqu'elle est employée – participent au bien-être de l'homme en lui proposant un divertissement salvateur, afin qu'il ne sombre pas dans une réalité décevante. Ainsi, aux côtés du fantastique, la superstition adoucit les maux du nouveau siècle. Dans la « Préface » de « Trilby ou le lutin d'Argail » (1822) Nodier n'évoque-t-il pas « le charme d'une superstition qui est, peut-être, la plus jolie fantaisie de l'imagination des modernes¹³⁸ » ?

F E.T.A. Hoffmann :

De tous les précurseurs et initiateurs de la littérature fantastique, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann est aujourd'hui l'auteur le moins contesté. On ne compte plus le nombre de témoignages d'admiration que le siècle romantique français lui a prodigué. Ampère, Loève-Weimars, Nerval ou encore Gautier, Sainte-Beuve et Baudelaire comptent parmi les plus fidèles. Bien évidemment, un tel engouement a tout autant suscité le rejet, avec W. Scott pour porte-parole. À la fois adulé et décrié, Hoffmann a enflammé le monde littéraire du XIX^e

¹³⁷ Nodier entend le mot « martyrs » au sens non chrétien du terme, définissant toute personne ayant enduré un traitement cruel afin de défendre les causes qu'elle pense justes.

¹³⁸ Ch. Nodier, « Préface » de « Trilby, ou le lutin d'Argail », *Op. cit., Œuvres...*, p. 184.

siècle, ne laissant aucun passionné de la vogue fantastique sans avis. Nous allons voir comment l'usage de la superstition dans son œuvre, et par extrapolation dans sa vie, n'a laissé personne indifférent.

1 Accueil des contes d'Hoffmann en France

C'est par un article paru dans *Le Globe* du 26 décembre 1829 que J.-J. Ampère fait connaître aux français le nom d'Hoffmann en évoquant la création d'un « genre nouveau » dans lequel l'auteur allemand remanie le merveilleux et introduit des phénomènes parascientifiques comme le magnétisme :

Là vraiment se trouvent des faits incontestables et que la science humaine n'a pu encore expliquer ; là disparaît en quelque sorte la limite qui sépare le naturel et le surnaturel, les lois de ce monde et celles d'un monde supérieur ; là par conséquent existent une mine de vives émotions et un champ sans bornes pour l'imagination.

Ampère remarque que le conteur allemand est situé au seuil de la superstition, à la frontière entre science et réalité. Le magnétisme, que nous présentions en première partie¹³⁹, est présent dans l'imaginaire d'Hoffmann qui l'utilise pour son caractère mystérieux. La pensée académique n'ayant pas encore déterminé la part scientifique ou fictive de cette pratique, cette dernière devient alors une parfaite alliée du fantastique. C'est pourquoi J.-J. Ampère parle de « compositions purement fantastiques », dont la découverte est un enchantement : « Nos éloges sont grands ; mais nous ne les croyons pas exagérés. Les contes d'Hoffmann ont été pour nous une révélation toute nouvelle ; nous ne saurions exprimer trop vivement le plaisir qu'ils nous ont donné. »

Nodier, à son tour, dans son article « Du fantastique en littérature » paru dans *La Revue de Paris* en 1830, fait part de son admiration pour les romantiques allemands, dont Hoffmann, et chante les louanges de ce nouveau souffle littéraire :

Grâces soient rendues à Musaus, à Tieck, à Hoffmann, dont les heureux caprices, tour à tour mystiques ou familiers, pathétiques ou bouffons, simples jusqu'à la trivialité, exaltés jusqu'à l'extravagance, mais remplis partout d'originalité, de sensibilité et de grâce, renouvellent pour les vieux jours de notre décrépitude les fraîches et brillantes illusions de notre cerveau. Leur lecture produit sur une âme fatiguée des convulsions d'agonie de ces peuples inquiets qui se débattent contre une crise inévitable, l'effet d'un sommeil serein, peuplé de songes attrayants qui la bercent et la délassent. C'est la fontaine de Jouvence de l'imagination¹⁴⁰.

Il n'est pas encore possible pour ces critiques de voir en Hoffmann l'initiateur d'un genre qui commence tout juste à faire des adeptes, ce qui ne les empêche pas de constater les qualités de cet auteur nouvellement traduit. Les contes hoffmanniens offrent une alternative à *l'ennui* du

¹³⁹ Voir p. 33.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 108.

monde *vulgaire* et lèvent le voile sur des phénomènes inexpliqués de la réalité (le magnétisme par exemple) pour les intégrer à une imagination débordante.

Pour W. Scott, Hoffmann est loin d'être un génie de la littérature. Son talent serait gâché par la personnalité instable de l'écrivain. Ainsi, Hoffmann serait aussi *fantastique* que ses personnages, c'est-à-dire enclin aux plus viles superstitions. Dans son article « Du merveilleux dans le roman », le critique écossais illustre son propos d'un épisode qu'il juge représentatif de la vie et de l'œuvre du conteur. Suite à un bonheur du fantastiqueur au jeu de cartes, Scott commente l'attitude superstitieuse d'Hoffmann : « Il renonça au jeu, moins par sa conviction des funestes conséquences morales de cette passion, que par la crainte positive que lui inspirait l'esprit du mal en personne¹⁴¹ », et confirme l'état supposé de démence d'Hoffmann quelques lignes plus loin : « Mais ce qui, pour une personne d'un esprit sain, n'est que la sensation désagréable d'un jour ou d'une heure, devient une véritable maladie pour des esprits comme celui d'Hoffmann, toujours disposés à tirer du présent de funestes présages pour l'avenir¹⁴². » Le terme *maladie* n'est pas anodin : les contes constitueraient l'expression d'une imagination malsaine. W. Scott fait une interprétation biographique de l'œuvre d'Hoffmann, ne tenant compte que de son « penchant fatal au pessimisme¹⁴³ », pour ne pas dire de sa *personnalité superstitieuse*. Les contes sont donc des « ouvrages de diablerie¹⁴⁴ », cette sorte de fantaisie qui gâcherait considérablement les qualités artistiques d'Hoffmann. Sa sensibilité, sous la plume aiguisée de W. Scott, devient de la *sensiblerie*. Le critique fait de l'auteur allemand le portrait d'un homme en proie à la folie :

Son imagination était dérégulée et avait un malheureux penchant vers les images horribles et déchirantes. Ainsi, il était poursuivi, surtout dans ses heures de solitude et de travail, par l'appréhension de quelque danger indéfini dont il se croyait menacé ; et son repos était troublé par les spectres et les apparitions de toutes espèces, dont la description avait rempli ses livres, et que son imagination seule avait enfanté : comme s'ils eussent une existence réelle et un pouvoir véritable sur lui. L'effet de ces visions était souvent tel, que, pendant les nuits, qu'il consacrait quelquefois à l'étude, il avait coutume de faire lever sa femme et de la faire asseoir auprès de lui, pour le protéger par sa présence contre les fantômes qu'il avait conjurés lui-même dans son exaltation¹⁴⁵.

Le fantastiqueur aurait manqué de peu une carrière de grand écrivain ; il aurait dû s'essayer à une écriture plus noble... Pour W. Scott, Hoffmann est un exemple à ne pas imiter, victime de sa folie alors qu'il avait un avenir prometteur :

¹⁴¹ W. Scott, « Du merveilleux dans le roman », dans *Contes fantastiques* d' E.T.A. Hoffmann, G-F Flammarion, Paris, 1979.

¹⁴² *Ibid.*, p. 45.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ W. Scott, « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », *Op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

Hoffmann mourut à Berlin, le 25 juin 1822, laissant la réputation d'un homme remarquable, que son tempérament et sa santé avaient seuls empêché d'arriver à la plus haute renommée, et dont les ouvrages, tels qu'ils existent aujourd'hui, doivent être considérés moins comme un modèle à imiter, que comme un avertissement salutaire du danger que court un auteur qui s'abandonne aux écarts d'une folle imagination¹⁴⁶.

Et Barbey d'Aurevilly de surenchérir :

Au Nord comme au Midi, l'Europe, dégoûtée de matérialisme et de littérature *positive*, avait soif de surnaturel, la vraie poésie. Seulement, pour introduire hardiment et heureusement le surnaturel dans une littérature, il faut des hommes sains, des intelligences bien portantes, des poitrines accoutumées à respirer l'éther, et Hoffmann n'était pas dans ces conditions d'organisation supérieure¹⁴⁷.

Il ne donne aucun avenir à l'auteur et considère que sa célébrité posthume s'éteindra rapidement : « Hoffmann, l'engouement d'une époque qui aime la fumée du cigare et qui s'est mise à grignoter du haschich pour se donner des sensations, ne durera pas plus que ces fantastiques d'un autre genre, Fichte et Hegel¹⁴⁸ ! » Évidemment, ces réflexions font désormais sourire les lecteurs du XXI^e siècle. Les contes d'Hoffmann ont survécu à plus de deux siècles sans tomber dans l'oubli, et *les hommes sains* que requiert Barbey d'Aurevilly pour manier *hardiment* le surnaturel font figure d'exception. Peu de fantastiqueurs ont conservé intacte leur santé psychique jusqu'à la fin de leur vie ; une vie parfois écourtée par une mort prématurée faisant suite à des délires inconsolables.

Néanmoins, quelques auteurs et critiques ont accueilli avec plaisir le génie d'Hoffmann – nous pensons à Nerval, à Gautier ou à Baudelaire –, et la célébrité de ses contes traversant les siècles, due à la modernité de ces écrits, est désormais incontestable, plus de deux cents ans après leur première traduction française. L'artiste allemand est aujourd'hui considéré comme l'un des premiers conteurs *fantastiques*, l'un des pionniers d'un nouveau genre. Du point de vue de l'histoire des contes, l'explication de J. Lambert permet de mettre en évidence la révolution littéraire engendrée par les récits d'Hoffmann :

Né d'un contresens, « fantastique » aura une valeur lexicale flottante, de 1828 (chez Jean-Jacques Ampère) à nos jours. Le mot se prêtera d'autant plus aisément à l'exploitation commerciale et littéraire. Hoffmann n'apparaît pas uniquement comme le père du fantastique, mais aussi comme le père d'un *conte* nouveau : qu'il soit fantastique, drolatique, brun, nocturne ou propre à faire « tourner la tête à l'envers », le conte des années 1830 a complètement rompu avec le conte en vers de la tradition¹⁴⁹.

Sainte-Beuve en témoigne dans son article paru dans *le Globe* du 7 décembre 1830 : ce fervent défenseur d'Hoffmann l'admire pour avoir su exprimer avec justesse des émotions

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁷ J. Barbey d'Aurevilly, « Hoffmann », *Les Œuvres et les Hommes. Littérature étrangère*, Paris, Lemerre, 1980, p. 187.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 183-184.

¹⁴⁹ J. Lambert, « Introduction » aux *Contes fantastiques* d'Hoffmann, GF Flammarion, Paris, 1980, p. 16.

nouvelles. Ses écrits proposent une vision novatrice du monde, mettant en lumière des aspects de la vie quotidienne jusqu'alors négligés ou mal retranscrits par les précédents auteurs. Pour Sainte-Beuve, le génie du conteur allemand tient à un savant dosage du fantastique : il a su « exciter et caresser tous les penchants superstitieux de notre esprit, sans choquer trop violemment notre bon sens obstiné¹⁵⁰ ». Soit un parfait dosage de superstition dans l'œuvre fantastique, aux limites de la sensualité et de la raison.

Dans un registre moins charnel, mais aux réflexions similaires, Gautier s'interroge ironiquement sur le succès du conteur allemand, apprécié par une population habituellement peu frivole. Dans son « Étude sur les contes fantastiques d'Hoffmann » il constate un relâchement du lectorat : « Comment se fait-il donc que les contes d'Hoffmann aient été si vite et si généralement compris, et que le peuple de la terre qui a le plus de bon sens ait adopté sans restrictions cette fantaisie si folle et vagabonde¹⁵¹ ? » Gautier trouve des éléments de réponse dans le lien que le fantastique d'Hoffmann entretient avec le réel :

Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel, et l'on ne voit guère chez lui de palais d'escarboucles avec des tourelles de diamant. – Les talismans et les baguettes des *Mille et une Nuits* ne lui sont d'aucun usage. Les sympathies et les antipathies occultes, les folies singulières, les visions, le magnétisme, les influences mystérieuses et malignes d'un mauvais principe qu'il ne désigne que vaguement, voilà les éléments surnaturels et extraordinaires qu'emploie habituellement Hoffmann. C'est le positif et le plausible du fantastique ; et à vrai dire, les contes d'Hoffmann devraient plutôt être appelés contes capricieux que contes fantastiques¹⁵².

Les éléments du surnaturel évoqués par Gautier sont ceux de la superstition : situés à mi-chemin entre réel et imaginaire ; ces mêmes *penchants superstitieux* suggérés par Sainte-Beuve.

Hoffmann a fait couler beaucoup d'encre au XIX^e siècle lors de l'essor du fantastique. Ce n'est donc pas sans raison que le conteur allemand occupe une place de choix aujourd'hui dans toutes les anthologies du fantastique, désigné comme initiateur évident du genre. Les critiques modernes font état de son style atypique à l'imaginaire débordant, prenant sa source dans les méandres de la pensée superstitieuse. « Sans doute, remarque L. Lemonnier, l'Allemand utilise, comme ses devanciers, toutes les superstitions, et même avec plus de virtuosité, plus de variété que personne¹⁵³. »

¹⁵⁰ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, article sur Hoffmann dans *Œuvres*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956, p. 383.

¹⁵¹ Th. Gautier, « Étude sur les contes fantastiques d'Hoffmann », *Contes fantastiques III*, Marabout, Éditions Phébus, Paris, 1982, p. 5.

¹⁵² *Ibid.*, p. 8.

¹⁵³ L. Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1947, p. 14.

Cela s'explique car, bien avant les premiers romantiques français, tel Nodier, notre conteur allemand trouvait déjà le monde ordinaire insatisfaisant, en témoigne la présentation d'A. Béguin au second volume des contes fantastiques :

L'homme préfère la pire épouvante à l'explication naturelle de ce qui lui a semblé appartenir au monde des fantômes ; *il ne veut à aucun prix se satisfaire de notre univers* ; il désire voir quelque chose qui relève d'un autre monde, capable de se manifester sans l'intermédiaire du corps¹⁵⁴.

Le monde tangible, commun, vécu dans l'habitude fade et morose, ne suffit pas à l'esprit bouillonnant de l'artiste. Compositeur, dessinateur et homme de lettres, Hoffmann est parti à la conquête de toutes les facettes de l'univers qui l'entourait, sans jamais s'en contenter. Mais à la différence de Nodier, cette approche du monde est plus sombre encore chez l'auteur allemand, doué d'une émotivité accrue. Dans sa première préface, Béguin souligne la particularité de son fantastique, prenant sa source dans son extrême sensibilité :

Un sens ambigu de la vie ne pouvait produire qu'une œuvre complexe, pleine de contrastes, où le lyrisme heureux est sans cesse ruiné par les grimaces d'une sorte d'ironie fondamentale. Lorsque l'homme hoffmannien voit s'ouvrir devant lui – par l'intuition esthétique, par les sciences occultes, par les sorcelleries équivoques de l'exaltation amoureuse – la vision du surnaturel, ce qu'il découvre, ce sont presque toujours des forces hostiles, destructrices de toute paix de l'âme, chargées de menaces et génératrices de tragédies. Les nerfs irrités d'Hoffmann ont perçu l'univers comme le théâtre des situations les plus inextricables¹⁵⁵.

Le monde d'Hoffmann est hostile, voire funeste, on ne saurait le contempler de manière plus juste qu'à travers le regard d'un condamné à mort. Plus que l'ennui qui exaspérait Nodier, c'est bien le drame de la vie sur Terre qui motive la plume de notre conteur. Nous allons voir combien la fatalité de l'existence obsède Hoffmann qui, déchargeant ses angoisses par l'écriture, entrave chacun de ses personnages d'une inexorable destinée. À ce sombre tableau s'oppose, ou peut-être se complète, un univers régit par la grâce, celui-là même où règne le Créateur, détenteur du salut. Comme le constate A. Béguin, les contes d'Hoffmann oscillent bien souvent entre les deux extrêmes, laissant le lecteur sur une note finale enthousiaste :

Au-delà des périls et des souffrances, il y a des trésors de joie et la promesse jamais démentie d'une candeur retrouvée. Celui qui traverse audacieusement les cercles infernaux parvient aux récompenses de l'art, du rêve lumineux, des harmonies qu'entrevoit l'enfance et que détruit si souvent l'âge mûr. Il suffit d'un peu de pureté d'âme pour que le cauchemar se dissipe et qu'éclate l'antique féerie enfantine, le monde du *Märchen*, semblable aux plus purs accents de la musique. Sur un univers sans rédemption règne alors une sorte d'innocence mozartienne, qui l'emporte sur les discordances et les grincements d'une réalité quotidienne en proie à l'on ne sait quelle mystérieuse faute originelle¹⁵⁶.

¹⁵⁴ A. Béguin, « Préface » des *Contes fantastiques II* d'E.T.A. Hoffmann, Marabout, Editions Phébus, Paris, 1980, p. 8.

¹⁵⁵ A. Béguin, « Préface » des *Contes fantastiques I* d'E.T.A. Hoffmann, Marabout, Editions Phébus, Paris, 1979, p. 20.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

Le nouveau continent découvert est bien celui de la félicité, en tous points opposé à la sombre morosité des territoires connus, basement triviaux. Ceci explique certainement l'ambivalence de ses œuvres, souvent bercées entre rêve merveilleux et cauchemar fantastique, avec, pour ce dernier, des contours difficiles à discerner tant il mêle des indices de la réalité à ceux de la fiction.

2 Traductions de Loève-Veimars

Et pour cela, de nombreuses références à la superstition fleurissent les contes d'Hoffmann, dès les premières pages. La liste est longue et une énumération exhaustive des occurrences relevant de la croyance serait fastidieuse : nous ferons donc résonner les textes entre eux. Une étude chronologique reste tout aussi difficile, car nous faisons le choix de travailler sur les traductions françaises, parues à partir de 1829, dans un ordre différent de celui des versions originales. Nous avons pris le parti de proposer une découverte des contes semblable à celle vécue par les lecteurs français du XIX^e siècle. C'est donc à partir de la traduction de Loève-Veimars (1829) et de son choix pour le moins subjectif¹⁵⁷ que nous mènerons cette étude. Rappelons que ces premières traductions datent seulement de 1829-1830, et que c'est seulement pour cette raison que nous avons étudié les contes de Nodier précédemment. Comme nous le faisons dans cette recherche, il a été proposé au lecteur français de la première partie du XIX^e siècle une approche anachronique de la genèse des contes fantastiques. Nous veillerons tout de même à faire des parallèles avec d'autres contes issus de différentes traductions, postérieures à 1830, afin de compléter cette étude et de faire état de la richesse artistique et superstitieuse de leur auteur.

En procédant de manière chronologique, « Le Majorat », « Le Sanctus », « Salvator Rosa », « La Vie d'artiste », « Le Violon de Crémone », « Marino Falieri », « Le Bonheur au jeu », « Zacharias Werner », « Maître Martin le tonnelier et ses apprentis », « L'Église des jésuites », « L'Homme au Sable », « La Cour d'Artus », « Don Juan », « Gluck », « Agafia », « La Leçon de violon », « Le Spectre fiancé », « Le Chat Murr », « Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler¹⁵⁸ » sont les tous premiers contes à avoir été traduits par Loève-Veimars, faisant le succès d'Hoffmann en France. Dès les premières pages du recueil,

¹⁵⁷ Fr.-A. Loève-Veimars ne respecte pas le classement des contes par recueils comme les avait publiés Hoffmann.

¹⁵⁸ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I, II et III*, traduction de Loève-Veimars, GF-Flammarion, Garnier-Flammarion, 1979-82.

le ton fantastique est donné, prenant appui sur des phénomènes surnaturels en lien avec la superstition.

3 Minuit, l'heure fatidique

Dans le « Majorat », l'intrigue repose sur une histoire de spectres et de revenants. Le narrateur, parti s'occuper d'un majorat à la demande de son oncle, assiste à des événements étranges dans ce lieu ayant la réputation d'abriter des phénomènes inquiétants. Il est spectateur d'apparitions qui lui laissent un souvenir impérissable, et personne ne semble douter de sa bonne foi lorsqu'il se confie. Au contraire, son oncle, ainsi que la baronne dont il est secrètement amoureux (le majorat appartenait à son défunt mari, le baron), attestent l'authenticité de ces faits. On apprend à la fin de la nouvelle que l'intendant, responsable de la mort du baron et souffrant de somnambulisme, venait gratter les murs et pousser des lamentations chaque nuit, à minuit, effrayant les occupants du majorat.

Il est évident que « minuit » n'est pas choisi au hasard. Nous l'avons déjà brièvement évoqué lors de notre étude sur Nodier¹⁵⁹, mais ce dernier n'avait pas du tout la même approche de la croyance qu'Hoffmann (pour le premier, « minuit » était un élément de décor, tout au plus) ; c'est pourquoi nous choisissons de nous y attarder cette fois-ci. Ce classique de la superstition, réputé pour être « une heure fatidique », est « une sorte d'instant suspendu, en relation avec des puissances occultes, plus ou moins bénéfiques¹⁶⁰ ». Dans les contes fantastiques, rares sont les événements heureux liés au nombre douze, ou à son équivalent temporel. On retrouve son utilisation dans plusieurs nouvelles d'Hoffmann. Dans « Le Vœu » c'est à minuit que la jeune femme quitte la maison du bourgmestre pour rejoindre le monastère ; dans « Don Juan », le personnage entend du bruit depuis sa chambre en direction du théâtre vers minuit (le lendemain, le corps sans vie de l'actrice est retrouvé sur la scène) ; dans *Le Chat Murr*, Jean Kreisler est mis en garde contre l'heure maléfique : « – Vous ne pouvez pas retourner à la ville, dit enfin maître Abraham ; il est minuit. Des doubles épouvantables remplissent le parc, comme vous savez, et d'autres revenants pourraient aussi se mêler de nos affaires. » ; un argument qui s'illustre dans « La Vampire » puisque c'est à minuit qu'Aurélie part se nourrir de cadavres. De même, dans « Fragment de la vie de trois amis », la tante décédée d'Alexandre commence à rôder dans la maison à partir de cette heure. Il n'y a guère que dans « La Guerre des maîtres chanteurs » que minuit devient un instant

¹⁵⁹ Voir p. 121.

¹⁶⁰ Définition de « minuit » proposée par É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1138.

bénéfique pour le personnage : c'est à cette heure précise que l'un des deux maîtres chanteurs réussit à vaincre le diable et à délivrer un ami et rival amoureux de l'emprise satanique. Propice aux événements extraordinaires, minuit évoque aussi le Malin, heure à laquelle il est toutefois possible de le combattre. Cette superstition temporelle et numérique est un outil d'écriture fréquemment utilisé par l'auteur allemand. Dans « Le Magnétiseur », le nombre douze fait référence à la mort du baron à minuit, ainsi qu'à celle de Maria, adepte de magie blanche, qui boit un élixir mortel de douze gouttes... Dans *Les Élixirs du Diable*, douze est utilisé cette fois pour midi. Ce moment de la journée n'est pas non plus exempt de superstition : le *démon de midi* est évocateur. Ce « seul moment sans ombre¹⁶¹ » est également propice aux scènes cruciales. Médard meurt aux douze coups de midi, comme Aurélie dont il était amoureux : « Nous remarquâmes que c'étaient le jour et l'heure auxquels, l'année passée, sœur Rosalie¹⁶² avait été assassinée d'une manière abominable, au moment où elle venait de prononcer ses vœux¹⁶³. » Midi est un instant solennel et dramatique à la fois, qui unit les êtres aimés par un effet de résonance : les scènes se font écho grâce à la superstition du nombre douze, par la récurrence, d'un jour à l'autre, d'événements plus ou moins liés, toujours à cette même heure.

4 Les sciences occultes

Une seconde croyance populaire, très présente dans l'œuvre d'Hoffmann et dont il est question dans le premier conte étudié ici, est celle relative aux sciences occultes. Dans « Le Majorat », l'un des personnages est persuadé d'avoir causé la mort de l'intendant somnambule après l'avoir nommé : « - Mon Dieu ! n'ai-je pas entendu dire qu'en prononçant le nom d'un somnambule, on peut causer sa mort ? s'écria le baron. Ah ! Malheureux que je suis, j'ai tué ce pauvre vieillard ! C'en est fait de mon repos¹⁶⁴ ! » Si, à l'heure actuelle, l'état somnambulique est clairement défini et expliqué par la médecine, il est longtemps resté un phénomène inquiétant¹⁶⁵, car « attribué au diable¹⁶⁶ ». Cet état second passionna les adeptes de sciences occultes, et Hoffmann, qui comptait parmi les intéressés, teinta ses écrits de mesmérisme, de cabale et d'actes divinatoires en tous genres. Si on ne retrouve guère qu'une

¹⁶¹ « Midi, décrit É. Mozzani, marque une sorte d'instant sacré, un arrêt dans le mouvement cyclique, avant que se rompe un fragile équilibre et que la lumière bascule vers son déclin. Il suggère une immobilisation de la lumière dans sa course, – le seul moment sans ombre –, une image d'éternité. » *Op. cit.*, p. 1126.

¹⁶² « Sœur Rosalie » est le nom que porte Aurélie au couvent.

¹⁶³ E.T.A. Hoffmann, *Les Élixirs du diable*, Nouveau Cabinet Cosmopolite, Stock, 1926, 1987, p. 334.

¹⁶⁴ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 117.

¹⁶⁵ Voir p. 34.

¹⁶⁶ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1660.

seule occurrence du somnambulisme dans ses contes, l'ésotérisme vient compléter la présence de l'occulte.

Parmi les textes traduits par Loève-Weimars qui nous préoccupent, c'est dans *Le Chat Murr*¹⁶⁷ qu'il est question du travail de Mesmer associé aux phénomènes divinatoires. Bien sûr, nous ne pouvons affirmer que ce récit est purement fantastique : le narrateur étant un chat, comment ne pas voir là la signature d'un autre genre ? Pour autant, nous ne pouvons écarter ce texte de notre étude, pour la double raison qu'il fut introduit en France à la même période que les contes qui le précèdent, et qu'il comporte des références superstitieuses. Ainsi, *Le Chat Murr* est l'autobiographie de l'animal éponyme sur l'édition d'une autre œuvre qui a malencontreusement été imprimée simultanément, dans le même ouvrage, entremêlant ainsi deux histoires principales. Dans un premier temps le lecteur découvre la vie du chat depuis sa naissance jusqu'à son élévation culturelle, puis sa mort (mentionnée par une lettre de l'éditeur). Parallèlement, le récit inscrit par erreur retrace la vie du maître de chapelle Jean Kreisler, nous faisant part de ses rencontres, de ses préférences musicales, de son parcours atypique. L'histoire se termine sur son entrée dans les ordres religieux.

Les éléments de superstition que nous avons pu recenser dans ce texte concernent l'histoire de Jean Kreisler. La croyance relative à minuit, étudiée précédemment, en fait partie. Il en va de même pour le mesmérisme, associé au personnage de Chiara, une jeune Bohémienne achetée pour ses talents divinatoires. Jean Kreisler, pris d'affection pour la jeune fille, explique comment son bourreau, Severino, tente d'exalter son pouvoir pour en tirer profit :

Il est certain qu'il méditait, dès lors, son tour de la fille invisible, trouvant sans doute à la petite bohémienne de merveilleuses dispositions pour le rôle qu'il voulait lui faire jouer. Il lui donna une éducation soignée, et fit tout ce qui dépendait de lui pour enflammer sa jeune imagination déjà exaltée. Il provoquait fréquemment cet état pendant lequel, par des moyens artificiels, se développait chez la jeune fille un esprit prophétique. Vous connaissez les affreuses opérations de Mesmer ; c'est par ce moyen qu'il la mettait dans un état d'extase chaque fois qu'il devait faire l'oracle. Un malheureux hasard lui fit remarquer qu'elle était surtout irritable quand elle avait éprouvé de la douleur, et qu'alors, sa faculté de pénétrer dans la pensée intérieure des autres, augmentait à tel point, qu'on aurait pu la croire une âme sans corps¹⁶⁸.

Le passage que nous venons de retranscrire est un excellent témoignage de l'intérêt que portaient quelques intellectuels aux sciences occultes. Bien que la description du magnétisme reste évasive, et que la technique de Mesmer soit qualifiée d'« affreuse », nous percevons une certaine connaissance d'Hoffmann de ces pratiques. La biographie de l'auteur proposée par P. Péju conforte notre ressenti :

¹⁶⁷ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p.192.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 192.

Mais c'est Marcus qui a intéressé et initié Hoffmann au magnétisme animal, théorie encore prise très au sérieux (Mesmer ne meurt qu'en 1815 et Puységur aura de l'influence bien au-delà de 1825).

Marcus faisait de véritables petits exposés scientifiques et emmenait Hoffmann assister à des expériences. Mais c'est l'imaginaire du magnétisme plus que les explications pseudo-scientifiques dont il s'entourait qui captivait Hoffmann : la suggestion, la télépathie, les états seconds constituent et représentent avant tout des situations dramatiques intéressantes. « L'homme, écrit-il, préfère la pire épouvante que l'explication naturelle de ce qui lui a semblé appartenir au monde des fantômes¹⁶⁹ ».

Le nom de Marcus, cité à deux reprises par le biographe, n'a pas acquis la postérité, que ce soit dans l'histoire des sciences occultes, ou dans des ouvrages de référence comme *L'Ésotérisme* de P. A. Riffard. Ce médecin féru d'occultisme initia Hoffmann, ou plus justement, l'immergea davantage dans son approche sensible du monde. En effet, notre conteur était, semble-t-il, prédisposé à s'intéresser à l'ésotérisme (pour les mêmes raisons qu'il s'adonna au fantastique) :

Cette *sensibilité du sens*, ce primat du sensible sur l'intelligible convenait parfaitement à l'intuitif Hoffmann qui, comme Mesmer affirmant posséder personnellement d'extraordinaires "qualités magnétiques", croyait lui-même détenir certains pouvoirs de suggestion. Il en jouait, surtout, travaillant son apparence et son regard, et commentait un de ses célèbres autoportraits à la plume en insistant sur son "muscle méphistophélique¹⁷⁰"...

Ce portrait d'Hoffmann n'est pas sans rappeler celui d'un Cazotte dépeint par Nodier¹⁷¹. D'ailleurs, Nodier n'avait-il pas, lui aussi, fait référence à des personnalités des sciences parallèles telles que Swedenborg et Saint Martin dans « Jean-François les bas-bleus » au sujet de la divination ? Un sujet semblable, avec des références occultes tout aussi semblables. Cazotte, inspirateur de Nodier et ami de son père, a tout autant influencé le conteur allemand. Hoffmann, qui, cela ne fait plus aucun doute aujourd'hui, l'avait lu : *L'Esprit élémentaire* fait indéniablement écho au *Diable amoureux*. P.-G. Castex décrit cette généalogie du fantastique avec simplicité : « Le maître incontesté du conte fantastique européen a puisé, lui-même, pour quelques-unes de ses pages les plus étranges, dans l'œuvre modeste et féconde d'un précurseur français¹⁷². » Même filiation, donc, que Nodier ; le fantastique romantique ne pouvait prétendre à s'affranchir de tout ésotérisme. Nous verrons dans les pages qui suivent que plusieurs fantastiqueurs, en quête d'un univers plus sensible, se sont tournés vers ces pratiques superstitieuses, fortement influencés par Hoffmann. Une telle approche de l'auteur est corroborée par la présentation du conteur allemand par Sainte-Beuve, qui voyait en lui un génie littéraire détournant le magnétisme de la science au service de l'art : « Il semble avoir

¹⁶⁹ P. Péju, *E.T.A. Hoffmann, biographie, Hoffmann et ses doubles*, Editions Garamont-Archimbaud, 1988, p. 145.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷¹ Voir p. 88.

¹⁷² P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*, p.41.

découvert dans l'art quelque chose d'analogue à ce que Mesmer a trouvé en Médecine ; il a, sinon le premier, du moins avec plus d'évidence qu'aucun autre, dégagé et mis à nu le magnétisme en poésie¹⁷³. »

Le meilleur exemple que nous rencontrons dans l'œuvre d'Hoffmann pour illustrer ces propos est sans conteste « Le Magnétiseur ».

Lors d'une conversation sur le magnétisme deux opinions s'opposent : le baron et son vieil ami Franz se mettent difficilement d'accord avec les idées occultes du fils, Ottmar. Le baron narre son enfance pendant laquelle il fit la rencontre d'un professeur « étrange », qui se donna la mort après avoir agi de façon satanique. Puis vient le tour d'Ottmar de raconter, reprenant les dires d'un ami, Alban. Il explique de quelle manière un confrère – Théobald – a su guérir une jeune fille mélancolique, et lui redonner le goût d'aimer son premier fiancé. Témoin attentif de cette discussion, Maria écoute, sursaute, se prend à croire aux histoires fantastiques et tombe évanouie à la fin de l'histoire. Peu de temps après, l'ami d'Ottmar, Alban, fait son entrée, venant la guérir. On apprend par la suite, grâce à diverses correspondances, que le jeune homme reprenait à son compte l'expérience de son confrère, et manipulait Maria qui en oublia son fiancé. Le manuscrit du vieux Franz, découvert au château, nous renseigne sur la fin de l'histoire : au moment d'épouser son promis, Maria tomba raide morte. Son fiancé provoqua alors en duel Alban, qui le tua d'un coup d'épée. Puis ce furent Ottmar et le baron qui décédèrent, et enfin le vieil artiste Franz.

Le récit alambiqué, dont l'énonciation passe de narrateurs en narrateurs, est entièrement construit autour du magnétisme. Les souvenirs successifs des personnages permettent de crédibiliser le phénomène. De plus, à travers les références mentionnées, Hoffmann nous fait part de connaissances précises du sujet, faisant la distinction entre le magnétisme animal et le magnétisme de Barbarie (« la plus ancienne école spiritualiste¹⁷⁴ »), s'attachant à nommer de grands noms de la discipline : Puységur (également cité dans « Le Spectre fiancé »), Swedenborg et Cagliostro. L'auteur allemand ancre ainsi davantage son récit dans la réalité. Mais, cette réalité n'en est pas une : le magnétisme vit d'occultisme, c'est-à-dire d'un monde au-delà de toute réalité tangible, puisqu'invisible pour les non-initiés. Grâce au magnétisme, Hoffmann assoit son conte sur une base solide, il ne lui reste alors qu'à accentuer les traits des personnages. Le professeur d'antan, présenté par le baron, est doté

¹⁷³ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Op.cit.*, p. 384.

¹⁷⁴ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 106.

d'un « pouvoir magique irrésistible¹⁷⁵ ». La légende a fait de lui un être aux qualités exceptionnelles pouvant « conjurer le feu, guérir les maladies par l'imposition des mains, [...] par son simple regard¹⁷⁶ [...] », un personnage qui aurait conclu un pacte avec le Diable :

Au cours d'une tempête en mer, l'esprit du mal lui était apparu et lui avait promis non seulement de le délivrer du péril, mais de le douer d'une force surhumaine et de maintes facultés miraculeuses, offre à laquelle il avait souscrit en se dévouant à l'esprit des ténèbres. De là résultaient les rudes combats qu'il avait si souvent à soutenir contre le Diable, que l'on pouvait voir courir dans le parc sous la forme d'un chien noir, ou de quelque autre animal inquiétant ; mais tôt ou tard, le major finirait à coup sûr par succomber d'une effroyable façon¹⁷⁷...

Cette description tourne à l'épouvante lorsque le baron explique qu'encore enfant il imagina son professeur en train de s'emparer de son esprit : « Je vis alors étinceler dans sa main un instrument pointu et brûlant, qu'il me plongea dans le cerveau¹⁷⁸... » Par ce personnage qui donne le ton à l'ensemble du récit (puisqu'il sera ensuite pérennisé sous les traits d'Alban), Hoffmann ne procède ni plus ni moins qu'à la diabolisation d'un professeur, censé pourtant représenter la sécurité et la sagesse. La transmission du savoir est alors détournée à des fins perverses, à l'aide d'une science devenue occulte et en abusant de la naïveté d'un enfant. Lorsqu'Alban se révèle être ce même professeur, il clame sa quête d'une puissance maléfique par l'usage du magnétisme :

N'est-il pas ridicule en effet de croire que la nature ne nous a confié le merveilleux talisman qui nous fait rois des esprits que pour nous guérir nos maux de dents, nos migraines et que sais-je encore ? Non ! c'est la domination absolue sur le principe spirituel de la vie que nous conquérons ici, en nous familiarisant chaque jour davantage avec le fabuleux pouvoir de ce talisman¹⁷⁹.

Le talisman cité est le magnétisme et matérialise le pouvoir d'Alban qui se déclare l'égal du Créateur, ayant en sa possession *le principe spirituel de la vie*. Sa *domination* passe par le regard, et réduit sa victime à l'état de somnambule : « Il ne fut besoin que de mon regard, de ma ferme volonté, pour la mettre dans cet état que l'on qualifie de somnambulique, c'est-à-dire pour l'amener à désertir complètement son moi et à vivre désormais en esprit dans la sphère de son maître¹⁸⁰. » Ne voit-on pas là une sorte de vampire spirituel, autre figure de la superstition ? Dans « Le Magnétiseur » Alban recherche le pouvoir absolu sur la vie de Maria en absorbant son esprit, l'énergie spirituelle de sa victime. Il gagne ainsi la vie éternelle. Le vampire de ce conte n'est pas assoiffé de sang – un breuvage bien trop concret –, mais en

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

quête de l'intangible souffle de vie. Un fluide aussi subtil que le principe du magnétisme, réservé à une élite. User de la superstition pour entraîner l'être à la domination, à la spiritualité suprême, nous ne sommes pas très loin de la philosophie de Nodier. À cela près, que le personnage d'Hoffmann, lui, aspire à une palingénésie démoniaque.

5 Le thème du vampire

Du reste, notre conteur n'en est pas à son coup d'essai au sujet des vampires. Dans le conte éponyme, transposé au féminin, il fait un usage traditionnel du mythe : la protagoniste, Aurélie, se nourrit de sang humain chaque nuit. Cette superstition, surtout présente dans les pays de l'Est, est un classique pour notre auteur allemand. Fidèle à sa culture, Hoffmann décrit avec précision la légende. Ainsi, la scène de repas des vampires est composée des éléments traditionnels du genre :

Devant lui, à quelques pas de distance, il vit alors, aux rayons de la lune, un cercle effroyable de fantômes ou de vieilles femmes à demi nues, échevelées, et accroupies par terre autour du cadavre d'un homme dont elles se disputaient les lambeaux de chair pour les dévorer avec une avidité de louves¹⁸¹ !

La mère de la protagoniste, une vieille baronne « impie¹⁸² » qui a transmis la malédiction à Aurélie, présente toutes les caractéristiques du vampire : « regard étincelant¹⁸³ » ; « les yeux caves et ternes, la longue silhouette décharnée, les affreux vêtements, bigarrés le firent songer à un cadavre habillé et paré¹⁸⁴ » ; « l'allure fantomatique¹⁸⁵ ». Les définitions proposées par les différents dictionnaires des superstitions ne sont guère plus éloquentes. Il ne sera donc pas nécessaire d'attendre le *Dracula* de Bram Stoker à la fin du siècle pour que le thème du vampire envahisse la littérature fantastique française : avec « Le Vampire » de Nodier, « La Vampire » d'Hoffmann et la traduction française du *Vampire* de Lord Byron en 1819, les contes de Gautier, Mérimée et Maupassant trouveront matière à s'inspirer. Réactualisé dans le « Horla », ou peint de manière traditionnelle dans « Cara-Ali », cette figure de la superstition est devenue un classique du fantastique, sous l'impulsion d'Hoffmann.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁸² *Ibid.*, p. 319.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 316.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 317.

6 Pressentiments et présages hoffmanniens

Autre référence superstitieuse très présente dans l'œuvre du conteur allemand : le pressentiment. Vous ne trouverez pas cette entrée dans les ouvrages spécialisés sur la superstition, car le terme le plus précis et le plus usité dans ce domaine est celui de la prémonition ; le *Larousse* propose le pressentiment comme son synonyme. Pourtant, nous le distinguons de la prémonition, car il est fréquemment rattaché à un événement néfaste ou dangereux, et par conséquent plus propice à l'aventure fantastique. S'il est un exemple de superstition particulièrement utilisé comme outil narratif, on ne trouvera guère mieux que le pressentiment : lorsqu'un personnage *pressent* un événement, il est fort à parier que celui-ci adviendra. Ce thème de notre analyse des contes s'est trouvé confronté à notre difficulté à lire les contes d'Hoffmann en version originale. En effet, si nous trouvons de multiples récurrences des pressentiments dans l'ensemble de son œuvre, il apparaît que les nouvelles traduites par Loève-Veimars n'en comportent quasiment pas. Difficile pour nous de croire à l'effet du hasard, alors que plus d'une quinzaine de récits issus d'autres traductions en portent la marque narrative¹⁸⁶. Le seul conte traduit par Loève-Veimars dans lequel il est question de « pressentiment » est « L'Homme au Sable ». Cette œuvre, qui a passionné Freud pour son *Inquiétante Étrangeté*¹⁸⁷, nous intéresse pour des raisons autrement curieuses. Tout se passe comme si Nathanaël avait la capacité de prévoir sa mésaventure : « Les sombres pressentiments d'un avenir cruel et menaçant s'étendent sur moi, comme des nuages noirs, impénétrables aux joyeux rayons du soleil¹⁸⁸. » Des paroles que confirme le narrateur : « La vie pour lui n'était plus que rêves et pressentiments ; il parlait toujours de la destinée des hommes qui, se croyant libres, sont ballottés par les puissances invisibles et leur servent de jouet, sans pouvoir leur échapper¹⁸⁹. » Le protagoniste était-il plus *clairvoyant* grâce à ses pressentiments ? Hoffmann est coutumier de leur usage dans ses contes, et si leur emploi n'est pas systématique, il est particulièrement fréquent.

Ainsi, dès les premières pages de l'« Information sur les récentes fortunes du chien Berganza », le narrateur peut « pressentir¹⁹⁰ » sa rencontre avec l'animal, dont il sait déjà qu'elle sera une « étrange aventure¹⁹¹ ». Pour preuve, le canidé, mourant (cela n'est pas non plus de bon augure), lui raconte ses mésaventures, à la suite desquelles le protagoniste réitère :

¹⁸⁶ Une voie de recherche que nous laissons à nos confrères linguistes.

¹⁸⁷ Voir p. 69.

¹⁸⁸ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 219.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 235.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹¹ *Id.*

« je pressens de nouveaux malheurs¹⁹² ! » Le conte fait une troisième fois état « d'étranges pressentiments¹⁹³ » au cours de l'histoire relatée par le chien : la fille de sa maîtresse aurait prédit sa tragique destinée, une fin dramatique qui est bien évidemment advenue. Cette superstition est présente dans chaque strate du récit, enchâssée ou non, donnant envie au lecteur de poursuivre sa lecture : la prédiction aboutira-t-elle ?

Dans « La cour d'Artus », Hoffman fait usage du pressentiment très ponctuellement : le mariage causera-t-il la mort du père de la fiancée ? Utilisation modérée également dans « Maître Martin le tonnelier et ses apprentis » : la fille du maître sera-t-elle mariée au gendre promis par la prédiction de l'aïeule à sa naissance ?

Et même remarque dans *Les Élixirs du Diable* : est-ce que Médard se délivrera de la fatalité ? Chaque rebondissement de l'histoire est introduit par le pressentiment. La raison du recours à une telle pratique narratologique est des plus simples : *Les Élixirs du Diable* doivent tenir le lecteur en haleine en raison de la taille de l'œuvre et d'une aventure longue et difficile pour le protagoniste. En cherchant l'être aimé, frère Médard part en quête de lui-même : entré dans les ordres chez les capucins, il ne s'y trouve plus à sa place à partir du moment où il se prend de passion pour Aurélie, une jeune femme qui hante ses pensées. Il s'échappe du cloître afin de la retrouver, mais son double (ou lui-même ?!) commet plusieurs meurtres. Par la suite arrêté, emprisonné, et finalement disculpé, ceci ne l'empêchera pas de s'infliger une lourde pénitence. Revenu au cloître, il ne trouvera le repos éternel qu'un an jour pour jour après le meurtre de sa muse.

De sa naissance à sa mort, Médard semble ne pas avoir d'emprise sur son destin : tout est préétabli. Ainsi, sa vie commence par une prophétie. Par sa naissance, le père de Médard efface la grave faute vénérienne dont il était coupable. Sur le point de se repentir en accomplissant un pèlerinage, il apprend l'arrivée de l'enfant désiré, supposé le délivrer de son méfait. La naissance de Médard vient confirmer la prédiction : « Aussi, malgré sa détresse, l'auteur de mes jours s'en réjouit-il vivement, parce qu'il voyait là l'accomplissement d'une vision, au cours de laquelle Saint-Bernard lui avait assuré que la naissance d'un fils lui apporterait la consolation et le pardon de son péché¹⁹⁴. »

Le restant de la vie de Médard est également régi par le présage. Bien qu'il pense entrer chez les frères de son plein gré, il ne fait que suivre un destin déjà convenu :

¹⁹² *Ibid.*, p. 51.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹⁴ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Les Élixirs...*, p. 21.

Je m'étais tout à fait décidé à embrasser l'état ecclésiastique, ce qui remplissait ma mère de joie profonde, car elle y voyait l'explication et l'accomplissement des mystérieux présages du pèlerin qui coïncidaient, en quelque sorte, avec la miraculeuse vision paternelle, dont jusqu'alors je n'avais pas eu connaissance¹⁹⁵.

Le lecteur n'en est pas encore au quart du roman que le personnage principal n'a eu de cesse d'être manipulé par la destinée. Nous comprenons dès lors que rien ne peut prémunir Médard de la fatalité. Le moindre épisode de son existence est préétabli, à commencer par le choix de son nom (imposé par une vision) :

Ma mère m'écrivit qu'elle avait depuis longtemps pressenti que l'état séculier ne me suffirait pas, mais que je choisirais la vie monastique. Le vieux pèlerin du Saint Tilleul lui était apparu le jour de la saint-Médard. [...] En raison de la vision de ma mère, je pris le nom de frère Médard¹⁹⁶.

Les exemples de ce genre foisonnent, presque à l'excès. Chaque évènement, chaque personnage en lien avec Médard, chaque intrigue secondaire du récit fait l'objet de pressentiments. Alors, quand Aurélie déclare dans l'une de ses lettres : « Je nageais dans une mer de pressentiments et de rêves¹⁹⁷ », nous ne trouvons guère de formule mieux adaptée que la sienne pour illustrer notre ressenti de l'œuvre. Néanmoins, cette utilisation abusive, au lieu de tenir le lecteur en haleine, finit par lasser en dévoilant prématurément la suite des événements, et ce au cours d'une longue narration. Ce n'est pas un hasard si la majorité des œuvres fantastiques sont écrites sous la forme brève du récit. La nouvelle, comme nous l'avons vu en première partie¹⁹⁸, reste le support le mieux approprié aux délires fantastiques et superstitieux.

Nous retiendrons des *Élixirs du Diable* une écriture privilégiant les pressentiments et les phénomènes divinatoires. Par ailleurs, Hoffmann fait honneur à des éléments superstitieux plus classiques : diable, élixir, regard malfaisant, sorcière, apparitions et visions complètent l'univers fantastique. En accordant une place prépondérante aux pressentiments, l'auteur allemand s'en tient à une écriture de la superstition en accord avec la logique qui en découle. En effet, la croyance repose sur une organisation sans faille de l'espace-temps. La moindre contrariété est facilement contrecarrée à l'aide d'une formule, d'une potion, ou de rites divers. La relation de cause à effet est une évidence pour un superstitieux, peu important les moyens employés. Dans le pressentiment, ce principe de causalité ne peut être mis en doute, et l'aventure de Médard authentifie cette loi. Une écriture logique qui tient au fait qu'Hoffmann ne croit pas au hasard. Le destin de son personnage est tracé. Il suffit d'interpréter les signes

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁶ *Ibid.*, *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹⁸ Voir p. 75.

pour en avoir la certitude ; ce même personnage est en péril lorsqu'il remet son destin entre les mains du hasard.

7 Hasard et destinée

Dans le « Magnétiseur », l'un des narrateurs explique : « J'appelle ici hasard une certaine coïncidence entre des circonstances absolument hétérogènes qui en viennent à s'unir et à se combiner en un tout cohérent¹⁹⁹. » Selon le baron, le monde morcelé par des événements fortuits n'est compréhensible qu'en un ensemble articulé par le hasard. La *coïncidence* organise l'espace-temps.

Ainsi, le protagoniste du « Cœur de pierre » l'interprète comme une force supérieure, mise au service du diable : « Je reconnais les présages secrets que ce mystérieux souverain du monde, que nous appelons le hasard, sème en se jouant sur notre route comme autant de problèmes à résoudre²⁰⁰. »

Et Andres, personnage d'« Ignace Denner », le voit comme un don du Ciel : « le hasard, ou plutôt une providence céleste particulière²⁰¹ » le fait échapper à la pendaison. Bon ou mauvais, le hasard s'amuse avec l'existence des personnages crédules.

Le meilleur exemple est incontestablement « L'enchaînement des choses », car Hoffmann en fait le sujet de son conte. Deux amis, Ludwig et Euchar, qui croient en ce principe pensent également que le hasard n'est pour rien dans leur destinée et que tout événement est prédisposé à arriver. Pour autant, Ludwig n'a pas prévu que sa promise soit éperdument amoureuse de son meilleur ami ; et que ce dernier épouse une jeune espagnole, qui, ironie de la vie, avait précédemment séduit Ludwig. Le hasard, venu ici perturber les certitudes des personnages, serait une force indomptable pour les non-initiés ; mais une science pour les initiés, reposant sur le lien de cause à effet. Notons que dans le second cas, le terme *hasard* est à proscrire. Il est alors préférable de suggérer le phénomène comme un concept de correspondances « selon lequel tout objet dans un ordre de réalité déterminé jouit d'une relation particulière avec d'autres objets placés dans un ordre différent²⁰² ». Chercher à définir cette correspondance par les « coïncidences » provoque la perte du personnage. M. Schneider explique la tromperie :

Pour chacun de nous existe un destin où interviennent l'hérédité, les dons, la culture, et un destin commun qui nous dépasse, contre lequel nous ne pouvons rien, qui est le lot de

¹⁹⁹ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 88.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 459.

²⁰¹ E.T.A. Hoffmann, *Tableaux Nocturnes I*, « Ignace Denner », Imprimerie nationale Editions, 1999, p. 167.

²⁰² M. Centini, *Op. cit.*, *Le Grand...*, p.172.

l'humanité. La rencontre de ces deux puissances qui nous gouvernent produit des instants décisifs, sortes d'étincelles qui déterminent notre existence : nous nommons ces instants hasard alors que ce sont en réalité des heurts des deux formes de fatalité – fatalité intérieure et fatalité extérieure. Le hasard n'existe pas. Il suffit de connaître l'enchaînement des choses pour prévoir ce qui arrive. Mais se mettre au-dessus du destin et être pareil à Dieu a toujours été le désir le plus lancinant, le plus insensé, le plus exorbitant de l'homme. [...] La plus insidieuse tromperie que le Diable fasse à l'homme consiste à lui laisser croire qu'il est pareil à Dieu²⁰³.

Cette explication des *Élixirs du Diable* conviendrait tout autant au « Bonheur au jeu » dans lequel chance et malchance n'ont pour ultime but que de perdre le joueur persuadé d'être l'égal de Dieu. La mort de l'épouse pariée en est la conséquence : personne ne manie à son gré la destinée sans en payer le prix fort. Une telle naïveté est inenvisageable pour le superstitieux qui sait interpréter les signes : d'où les incalculables occurrences de pressentiments et autres sciences divinatoires dans l'œuvre d'Hoffmann, permettant aux personnages sensibles aux interprétations de prévoir le danger. Ce raisonnement logique relève en tous points de la philosophie de la superstition expliquée par M. Centini. Tout est lié dans l'univers du superstitieux, aucun acte n'est anodin, aucune circonstance n'est accidentelle. En début de partie, nous reprenions ces propos :

Cette attitude mentale s'appuie sur le présupposé, inscrit dans notre psyché, mais en général régulé par la rationalité, que partout dans la nature existent des attractions et des répulsions, des éléments qui ont tendance à s'approcher ou à se repousser²⁰⁴.

Il serait possible d'objecter que *la rationalité* n'est qu'une question subjective. Est-il vraiment rationnel d'user de paroles magiques afin de se prémunir d'un malheur ? En effet, et M. Centini l'admet, la logique de la superstition repose sur un certain raisonnement, souvent remis en question par les détracteurs puisqu'il détourne la réalité communément admise : « Dans l'esprit du superstitieux, la relation de cause à effet est conditionnée par des règles déconnectées de toute relation naturelle, mais liées à une approche magique de la réalité²⁰⁵. »

Cette *approche*, paradoxalement, n'exclut pas l'objectivité du superstitieux : « À ceci s'ajoute la négation totale du hasard qui, pour l'homme superstitieux, est une donnée objective, d'après l'interprétation stoïque de l'histoire [...] pour laquelle tout a une raison d'être et tout évènement possède une cause qui lui est propre²⁰⁶. » Rationalité et objectivité s'accordent à l'univers magique.

Une association qui convient parfaitement aux attentes d'Hoffmann qui se trouvent incarnées à travers plusieurs de ses personnages. Dans *Les Élixirs du Diable*, Léonard,

²⁰³ M. Schneider, « Préface » des *Élixirs du Diable*, *Op. cit.*, p. 9.

²⁰⁴ M. Centini, *Op. cit.*, p.172.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 12, 13.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.173.

symbolisant la raison et la rigueur monacale, fait partie de l'Église réticente aux phénomènes surnaturels liés à la religion :

Léonard n'aimait d'ailleurs pas à parler des apparitions de saints ni même des miracles des premiers apôtres chrétiens, et il y avait des moments où j'étais tenté de l'accuser de douter secrètement. Je me hasardai, un jour, pour l'obliger à répondre d'une façon positive, à lui parler des contempteurs de la foi catholique et à blâmer les personnes qui, dans leur puéril orgueil, insultent du nom de superstition ce qui dépasse leur intelligence. Léonard me dit en souriant doucement : « Mon fils, la superstition poussée à l'excès est de l'incroyance²⁰⁷ ».

Les visions et les faits surnaturels relatifs à la religion ont pour effet d'éloigner de la croyance et de l'élévation mystique.

Pour le narrateur du « Cœur de pierre », le mesmérisme pratiqué par les amis du conseiller est un « genre de superstition²⁰⁸ ».

Dans « Le Choix d'une Fiancée », lorsque le chancelier vient raconter à son ami l'apparition qu'il vit la veille, ce dernier le met en garde sur son goût pour la boisson, ainsi que sur sa croyance en « ces grotesques résidus de superstition²⁰⁹ ! ». En dénigrant le caractère superstitieux de ses protagonistes par le biais de personnages secondaires représentant l'autorité bien-pensante (hommes d'Église, scientifiques), l'auteur suscite le doute chez le lecteur. L'aventure fantastique n'est-elle que le fruit de l'imagination du protagoniste, perturbé par sa croyance populaire ? Est-ce alors le personnage doué de raison qu'il faut écouter ? L'incertitude du lecteur résulte de cet usage particulier de la superstition par l'auteur.

8 Multiples « penchants superstitieux »

Sainte-Beuve semblait avoir saisi le fondement des contes d'Hoffmann, et conclut pour nous sur cet aspect novateur et visionnaire mis au service du fantastique :

Dans ses meilleurs contes, là où il se montre réellement inventeur et original, il sait, par les rapprochements fortuits les plus saisissants, par une combinaison presque surnaturelle de circonstances à la rigueur possibles, exciter et caresser tous les penchants superstitieux de notre esprit, sans choquer trop violemment notre bon sens obstiné²¹⁰ [...].

Les penchants superstitieux sont d'usage courant chez Hoffmann qui, friand d'occultisme, a disséminé dans son œuvre des éléments de cabale (nombres mystiques 3, 7, 9 ; divination, horoscope), ainsi que des références à la superstition traditionnelle (miroir, sorcier, mauvais œil, mandragore, animaux maléfiques, talismans, visions, apparitions, fantômes, Dame Blanche). Fidèle aux légendes populaires et aux figures surnaturelles, l'auteur allemand s'est

²⁰⁷ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Les Élixirs...*, p. 35.

²⁰⁸ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 463.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁰ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Op. cit.*, p. 383.

approprié les grands classiques de la superstition qu'il affectionnait pour donner du corps et de la crédibilité à ses contes. Il s'agit bien de *crédibilité*, car connus de tous, ces phénomènes renvoient à un passé culturel commun (parfois universel) et rassurent le lecteur. Une fois encore, nous sommes confrontés à un paradoxe : comment les sorciers et les apparitions peuvent-ils rassurer ? Parce que le danger qu'ils représentent est connu, reconnu, ce qui fait de la superstition un avertissement sur le péril encouru et donne à chacun les solutions pour son sauvetage. Quoi de plus effrayant sinon qu'un phénomène inconnu ? Pensez au « Horla » de Maupassant, dont l'objet de l'angoisse est presque indéfinissable. Chez Hoffmann, le portrait de l'Homme au Sable renvoie au cliché fidèle au conte pour enfants, qui le décrit comme mi-fantôme mi-ensorceleur. Pour Nathanaël encore petit, il est « un spectre menaçant²¹¹ » qui s'attaque aux yeux et dont le portrait n'est pas sans rappeler celui d'un sorcier :

[...] larges épaules, surmontées d'une grosse tête informe, un visage terne, des sourcils gris et touffus sous lesquels étincellent deux yeux verts arrondis comme ceux des chats, et un nez gigantesque qui s'abaisse brusquement sur ses lèvres épaisses. [...] Des accents à la fois sourds et siffleurs s'échappent d'entre ses dents irrégulières. [...] Toute cette figure composait un ensemble affreux et repoussant ; mais ce qui nous choquait tout particulièrement en lui, nous autres enfants, c'étaient ses grosses mains velues et osseuses²¹².

Son physique, mais aussi son caractère rebutent : « nous maudissions de toute notre âme ce personnage hideux et ennemi, qui empoisonnait jusqu'à la moindre de nos joies²¹³. » Cet être finit même par quitter le conte pour enfants et s'intégrer dans la réalité de Nathanaël : « C'était plutôt une odieuse et fantasque créature, qui partout où elle paraissait, portait le chagrin, le tourment et le besoin, et qui causait un mal réel, un mal durable. J'étais comme ensorcelé²¹⁴ [...] ». Le récit enchâssé constitué d'une simple histoire pour les plus jeunes transgresse les frontières séparant la fiction de la réalité pour surgir dans la vie de Nathanaël, devenu la victime d'une légende. Une aventure rendue plausible, car l'enfant refusant d'aller se coucher manque de recevoir du charbon dans les yeux. Bien que sources d'angoisse pour le personnage, cette légende ainsi que la figure de sorcier de l'Homme au Sable conduisent le lecteur sur des terres connues. Angoissantes, mais connues. La légende devenue croyance est à l'origine de la peur de Nathanaël. Pourtant, nous avons vu en première partie que la superstition, parallèlement au fantastique, promet le salut de son personnage : pourquoi alors Nathanaël succombe-t-il à ses peurs ? Parce que nous sommes dans un fantastique naissant. Bien qu'introduit en France courant 1830, Hoffmann n'en est pas moins un initiateur, dont les

²¹¹ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 221.

²¹² *Ibid.*, p. 223.

²¹³ *Ibid.*, p. 224.

²¹⁴ *Id.*

contes ne furent créés qu'à la fin du XVIII^e siècle. Les caractéristiques d'usage du conte fantastique sont encore loin d'être définies, et la superstition dont l'auteur allemand use à profusion n'est souvent qu'un déclencheur d'angoisse, celle-là même qui sommeille en chacun de nous. Pas de salut : pas de formule magique ou de conjuration, Médard sombre sans l'aide d'aucun artifice.

Et même lorsque le récit se clôt sur des notes plus festives, comme dans « Le Vase d'Or », le retour à la réalité semble bien compromis, cette dernière laissant place à une fiction de l'ordre de celle des contes merveilleux. Le narrateur, lui-même, témoigne de ce dénouement qui annihile les frontières : « Combien je sentais vivement au fond de mon âme la félicité de l'étudiant Anselme, qui, intimement uni à l'adorable Serpentina, s'en était allé désormais vers le royaume occulte et merveilleux qu'il avait reconnu pour sa patrie²¹⁵ [...]. » Bien qu'enjouée, une telle fin sonne tout de même le glas pour le protagoniste. Le lecteur est en droit de se demander si chacun – auteur, narrateur, personnage, lecteur – a conservé sa raison. Rappelons que Serpentina, dont le nom et les agissements ne sont pas sans rappeler ceux du reptile (dont l'origine biblique est lourde de sens), est la descendante de la légende d'Atlantide. Hoffmann n'a pas lésiné sur les références en tous genres et efface progressivement les pistes de la réalité. La superstition, utilisée en renfort, participe à la progressive perte d'Anselme. Nous rencontrons par exemple le stéréotype de la sorcière, plusieurs fois utilisé dans le conte :

C'était une grande femme décharnée, enveloppée de guenilles noires !... Tandis qu'elle parlait, son menton pointu et proéminent branlait, sa bouche édentée, ombragée par un nez osseux et crochu, se contractait en un grimaçant rictus et des yeux reluisants de chat flambaient, jetant des étincelles, derrière ses grandes lunettes. Hors de la marmotte bariolée enroulée autour de sa tête se dressaient tout raides des cheveux ou plutôt des crins noirs ; mais ce qui rehaussait jusqu'à l'horrible ce répugnant visage, c'étaient deux grandes marques de brûlures, qui, partaient de la joue gauche, traversaient le nez²¹⁶.

Un portrait on ne peut plus typique, que nous retrouvons dans des nouvelles telles que « Marino Falieri », « Les Dernières aventures du chien Berganza », « Barabara Rollofin » et « Princesse Brambilla ». Nous ne retranscrivons pas les descriptions de ces sorcières, car Hoffmann réutilise le même archétype pour chacune d'elle. Celle que nous préférons est celle du « Vase d'Or » précédemment citée, que le conteur dépeint de manière très détaillée et fidèle à la légende.

Mais il arrive aussi parfois qu'Hoffmann remanie la superstition à sa guise. Ainsi détourne-t-il l'image classique du vautour :

²¹⁵ E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'Or*, Aubier, 1998, p. 267.

²¹⁶ *Ibid.*, p.151.

Or, comme l'étudiant fixait ainsi le crépuscule, un vautour d'un gris blanc s'éleva bien haut dans les airs en poussant des cris affreux ; il s'aperçut alors que ce battement d'ailes blanches qu'il continuait à prendre pour l'archiviste s'éloignant à grands pas, provenait nécessairement de ce même vautour, encore qu'il fût incapable de comprendre où diable l'archiviste avait bien pu passer subitement²¹⁷.

Le rapace, symbole de la mort par sa nature de charognard, n'est ni noir, ni blanc, ni gris. L'oiseau porte un plumage aussi incertain que le personnage qu'il représente pour Anselme. Dans ce conte où tout est sujet à double interprétation, la superstition elle-même est réinventée.

Comme nous avons pu l'observer tout au long de ces démonstrations, Hoffmann fait bon usage de la superstition. En quantité, tout au moins. Pour preuve, la majorité des contes choisis par Loève-Veimars recourent à la croyance. Entre-autres, nous avons déjà pu l'apprécier dans « Don Juan », « L'Homme au Sable », « Le Majorat », « Le Bonheur au jeu », « Marino Falieri », *Le Chat Murr*, etc. Parmi les textes traduits par Loève-Veimars, cinq seulement ne comportent aucune superstition. Le fantastique est, pour la quasi-totalité, absent de ces nouvelles, ainsi que la croyance : « Salvator Rosa » est un récit historique et non fantastique ; « L'Église des Jésuites » narre la pénitence d'un peintre ayant tué femme et enfant ; « Zacharias Werner » relate une conversation sur le théâtre ; « La Leçon de Violon » est restée fidèle au titre ; et « Gluck » enfin est le nom d'un compositeur dont le narrateur fait la connaissance, simplement. Les autres textes traduits par Loève-Veimars relèvent tous du fantastique et ne font pas exception à la règle : quand Hoffmann joue avec les frontières entre réalité et fiction, il utilise la superstition.

Dans « Sanctus », par exemple, l'histoire repose sur une croyance populaire : Bettina, une femme qui a pour habitude d'interpréter des chants sacrés, perd sa voix alors qu'elle essaie d'atteindre certaines sonorités aiguës. Trois personnes présentes à l'église discutent de cet incident et tentent d'y trouver une explication. Dans un échange avec le médecin de la jeune femme et le maître de chapelle, un « jeune enthousiaste » explique sa théorie. Pour lui, la chanteuse a perdu la voix car elle a commis l'erreur de quitter un lieu sacré pendant le *Sanctus*²¹⁸ : un péché. Afin d'illustrer ses propos, il raconte l'histoire d'une jeune mauresque retenue dans un couvent en vue de sa conversion. Pour ce faire, on la baptise, mais elle perd la voix au cours de la cérémonie ; elle s'enfuit retrouver son peuple. Arrivée auprès des siens, lorsque la ville à son tour devient chrétienne, elle retrouve son timbre et convertit les autres

²¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁸ Du latin « saint » : « Chant de louange à Dieu commençant par ce mot et qui se place à la messe après la préface. » Définition proposée par *Le Petit Larousse*, 2009.

maures. À l'écoute de cette histoire, Bettina récupère elle aussi ses qualités vocales. Comment l'expliquer ? Le jeune enthousiaste pense que quelqu'un a jeté un sort à la jeune femme, mais n'a pas su de quelle manière l'en délivrer : « la pauvre Bettina est ensorcelée²¹⁹ ». Effectivement, la superstition relative à la voix, peu connue, est associée au Malin²²⁰. La simultanéité du chant dans un registre très aigu (timbre employé par le diable ou ses suppôts) et du départ de la protagoniste lors du *Sanctus* (offense au Seigneur), a probablement constitué un sacrilège puni par la perte de l'organe.

Autres exemples, dans « Le Violon de Crémone », la jeune fille douée d'une voix surnaturelle perd la vie en transgressant l'interdiction de chanter ; et dans « Le Spectre fiancé », le « chant » de la bouilloire, un phénomène pourtant tout à fait explicable, prend une dimension surnaturelle et effrayante : « Prêtez seulement l'oreille à l'abominable concert de voix funèbres qui retentissent comme un orgue dans la cheminée, ou même écoutez la petite chansonnette de spectre que commence à chanter la bouilloire²²¹. » Le conte fait de nouveau état de cris funèbres lorsqu'un homme est tué par son ami de régiment et devient le spectre dont il est question dans l'intrigue amoureuse. Les voix, superstitions funestes, ont annoncé la tragique destinée du fiancé.

Recenser l'ensemble des superstitions utilisées par Hoffmann (occurrences de talismans, d'objets porte-bonheurs – ou malheur... –, de potions magiques, d'apparitions, de fantômes, du diable, de Dames Blanches, et autres conjurations) n'a que peu d'intérêt. Le conteur en était extrêmement friand, parfois jusqu'à l'excès. Cette étude de l'œuvre d'Hoffmann nous a toutefois permis de mettre en lumière un autre usage de la superstition, différent de celui de Nodier. Pour ce dernier, la croyance avait une valeur spirituelle, quasiment métaphysique, alors que le conteur allemand s'inspire des superstitions afin de donner du corps à l'histoire, ou simplement pour orner l'intrigue fantastique. Par conséquent, l'introduction des œuvres d'Hoffmann en France a apporté un nouveau souffle littéraire à ce genre encore naissant et beaucoup de ses lecteurs et frères de lettres ont bénéficié de cet héritage superstitieux. N'entendons-nous pas le sifflement de la bouilloire du « Spectre fiancé » dans « La Cafetière » de Gautier ?

* *
*

²¹⁹ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 125.

²²⁰ Comme le retrace É. Mozzani, la caractéristique de la voix renseigne sur la personnalité ou les intentions de la personne. *Op. cit.*, p. 1802.

²²¹ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 319.

Pour autant, l'accueil des contes n'a pas fait l'unanimité des intellectuels français. Bien qu'appréciés par Leconte de Lisle, ce dernier regrette la méprise des lecteurs sur leur véritable nature, plus satirique que fantastique : « La miraculeuse facilité de son style, la puissance de son imagination, la profondeur, la finesse et l'originalité de son esprit, le placent au premier rang des écrivains satiriques de l'Allemagne²²². » Sa conclusion est sans appel : « Aussi ne l'a-t-on pas compris sur l'heure ; ses contes passèrent d'abord pour de véritables contes fantastiques²²³. » Force est de constater qu'il n'a pas totalement tort. Les clichés employés, tels que les portraits stéréotypés de sorcières sont sans doute volontaires, au même titre que son attachement à la fatalité ne laissant aucune place au hasard. Mais la satire sous-jacente annule-t-elle obligatoirement le fantastique ?

Quant à Baudelaire, lecteur et admirateur d'Hoffmann, il s'est attardé sur un autre point marquant de l'œuvre hoffmannienne. Vraisemblablement attirés par la même vision d'une tragique destinée humaine que rien ne peut sauver, les deux auteurs auraient en commun la recherche d'un comique absolu. Dans son article « De l'essence du rire », le poète français ne remet pas en question le fantastique d'Hoffmann, mais apprécie « Princesse Brambilla » en tant que « catéchisme de haute esthétique²²⁴ ». En donnant l'impression d'un humour non désiré, il en résulte une élévation du lecteur devenu autonome :

Et pour en revenir à mes primitives définitions et m'exprimer plus clairement, je dis que quand Hoffmann engendre le comique absolu, il est bien vrai qu'il le sait ; mais il sait aussi que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature²²⁵.

Cette lecture des contes, proposant une interprétation du fantastique comme outil au service du comique aboutit au même point que la superstition : la victoire de l'homme sur la nature, sur son environnement. À en juger les commentaires de Baudelaire, Hoffmann était bien plus qu'un initiateur ; le conteur allemand était un visionnaire utilisant dans ses contes et pour exprimer ses angoisses un second langage dédié au salut de l'homme, celui du comique absolu.

Les contes d'Hoffmann sont par conséquent propices à de nombreuses interprétations. Quelques-uns ont vu en ces œuvres l'expression du génie, d'un visionnaire (d'un prophète ?),

²²² Leconte de Lisle, « Hoffmann – De la satire fantastique » (1840), *Articles – Préfaces – Discours*, Les Belles Lettres Paris, 1971, p. 36.

²²³ *Id.*

²²⁴ Ch. Baudelaire, « De l'essence du rire », *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1976, p. 542.

²²⁵ *Ibid.*, p. 543.

pendant que d'autres, déçus par ces broutilles effervescentes, auraient préféré lire les écrits d'un auteur à l'âme bien moins agitée. Bien sûr, cette étude n'a guère l'intention de faire le consensus autour de ces contes qui ont, à tous points de vue, divisé les opinions. Gardons en mémoire que l'univers d'Hoffmann porte l'empreinte inaltérable de la superstition. Comme l'a remarqué si justement M. Milner, il y a, dans les œuvres fantastiques d'Hoffmann :

une présence diffuse des puissances diaboliques, qui se manifestent à l'homme par des signes – rêves, visions, rencontres, présages, coïncidences – d'autant plus troublants qu'ils sont ambigus, et par des intermédiaires d'autant plus inquiétants, qu'il n'est pas toujours facile de démêler s'ils sont envoyés par le ciel ou l'enfer²²⁶.

La croyance est présente dans chaque conte relevant du fantastique, donnant au personnage – et par là même à Hoffmann – les clefs de son salut. Peut-être est-ce là que réside la véritable raison de l'engouement des lecteurs français pour le fantastique allemand, lectorat qui attendait le remède à ses peurs et à son ennui.

²²⁶ M. Milner, *Op. cit.*, *Le Diable...*, p. 465.

II La mode du conte fantastique (1830-1840)

On ne dénombre que quelques récits répondant avec pertinence aux spécificités du fantastique parmi la multiplicité de textes épars, parfois très éloignés du genre, qui ont fait suite aux premiers traducteurs d'Hoffmann. De ces derniers, pour ne considérer qu'un exemple, Jules Janin fit un usage abusif du terme « fantastique » pour intituler son recueil : *Contes fantastiques et littéraires*, paru en 1832. « On n'y trouve aucun texte relevant du genre, reproche J.-B. Baronian, si ce n'est *Honestus* – et encore il s'agit là d'une fantaisie hoffmannesque qu'Hoffmann, même en état de vacuité, n'aurait sans doute jamais osé concevoir¹. » Janin s'est conformé à la mode, avouant sans gêne la supercherie dans sa préface : « Je n'ai de fantastique, dans mes contes, que le hasard avec lequel ils ont été faits, sans plan, sans choix, sans but². » Le fantastique, aux contours flous, est vendeur et idéal pour répondre aux imaginations les plus débridées. Jouant sur la particularité indéfinissable du genre (qui n'obtiendra une entrée dans le *Littré* qu'en 1863³), beaucoup trouvèrent là l'occasion d'exprimer une écriture libérée. « Au fond, explique J.-B. Baronian, comme si donner libre cours à l'imagination (à un soupçon d'imagination) ne pouvait être à ce moment-là, qu'une opération fantastique⁴. »

Excepté les auteurs prolifiques du genre qu'ont été Balzac, Gautier, Nerval et Mérimée qui ont commencé leur activité de conteur aux alentours de ces mêmes années 1830 et auxquels nous dédions à chacun un chapitre, cette frénésie menée au gré des caprices de style des littérateurs n'a laissé que peu de textes *réellement* fantastiques, parmi lesquels nous avons retenu quatre contes ayant mis la superstition à l'honneur.

A Samuel-Henri Berthoud : « La Bague antique » (1831)

Écrivain, professeur et journaliste, Samuel-Henri Berthoud a fortement marqué le siècle romantique par sa productive écriture. Il contribua notamment à *La Revue des Deux Mondes*, à *La Patrie* et à *La Mode*, et rencontra un franc succès pour ses *Chroniques et*

¹ J.-P. Baronian, *Op. cit.*, *Panorama...*, p. 77.

² J. Janin, « Préface » des *Contes fantastiques et littéraires*, tome I, Bruxelles, Louis Hauman, 1832.

³ Voir p. 53. Depuis l'introduction des contes d'Hoffmann en France et jusque tard dans l'histoire littéraire du fantastique, le substantif reste une notion vague où tout imaginaire débridé et effrayant, souvent lié à l'inférieur, lui est associé. Dans son *Essai sur le drame fantastique* en 1839, George Sand s'intéresse à la métaphysique des œuvres de Goethe, de Byron et de Mickiewicz comme source théâtrale d'inspiration de la révolution romantique et propose une définition du fantastique en le mêlant à l'étrange et au merveilleux : problèmes de définition et de classification des genres qui soulignent les difficultés de cette époque à clarifier le fantastique.

⁴ J.-B. Baronian, *Op. cit.*, p. 78.

traditions surnaturelles de la Flandre, alors que ses contes fantastiques sont rapidement tombés dans l'oubli. Dans son *Anthologie*, P.-G. Castex insère « La Bague antique », parue initialement dans *La Mode* en 1831, considérant ce conte comme une œuvre fantastique marginale, qui « échappe avec bonheur, dans sa saisissante concision, aux poncifs du genre⁵ ». Le revenant n'est pas en effet un quelconque fantôme venu hanter gratuitement le monde des vivants, mais un messager de la destinée. « L'enchaînement des épisodes, comme le remarque P.-G. Castex, éveille l'idée d'une fatalité inéluctable et la péripétie finale émeut comme le dénouement d'une tragédie⁶. » La superstition s'est insidieusement glissée dans ce récit, en se fondant dans l'intrigue meurtrière.

Dans une lettre rédigée à un ami, le protagoniste explique de quelle manière il fut le jouet d'une malédiction : alors qu'il se divertissait dans un bain, il eut la vision d'un fantôme venant lui annoncer un malheur, lui montrant avec insistance une bague antique qui aurait dû se trouver enfermée dans son coffre à bijoux. Les doigts du spectre indiquaient le chiffre trois, indice funeste annonçant la prophétie : trois personnes innocentes devraient prochainement périr à cause de la bague. La première victime fut le valet, mort sous le coup mystérieux d'une arme à feu, après s'être dénoncé par écrit pour le vol de l'anneau ; puis vint le tour du fils du défunt serviteur : alors que la veuve restituait la bague, son jeune garçon, en s'emparant de l'anneau, libéra le poison mortel et en succomba. Enfin, affligé par cette inévitable destinée, le protagoniste choisit de détourner l'envoûtement en se donnant délibérément la mort.

Les éléments de superstition font rapidement leur entrée dans le récit. Le revenant, en tant que tel, est d'ores et déjà un indice surnaturel menaçant véhiculé par la croyance. Néanmoins, comme le fait justement remarquer P.-G. Castex, son apparition n'est pas effrayante du fait de sa simple apparence, mais parce qu'il annonce des événements tragiques qui se révéleront imparables. Le chiffre trois, que le revenant suggère, est un chiffre maudit, lié à l'inévitable⁷ qui déstabilise, puis acquiert tout son sens dès la première mise à mort. Le protagoniste et le lecteur comprennent alors que la destinée funeste poursuivra son œuvre. D'autant que l'objet qui lui est associé, la bague, est elle aussi porteuse de croyance : c'est une « bague infernale⁸ ». Elle provoque le malheur, engendre une malédiction qui attaque même le plus innocent des personnages – le jeune enfant – et pousse au suicide. L'auteur n'était pas sans savoir que de tous les bijoux, la bague est celui qui porte le plus lourd tribut

⁵ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷ Ne dit-on « jamais deux sans trois » ?

⁸ *Ibid.*, p. 98.

superstitieux, « qui a la plus grande puissance magique », explique É. Mozzani. C'est « le symbole du pouvoir souverain des pharaons et des rois païens [...], le signe d'une alliance, d'un vœu, d'une communauté, d'un destin associé⁹ ». La bague antique renvoie en ces temps anciens empreints de croyances ravivées par le revenant porteur du message à la fois funeste et implacable : la possession de l'objet maléfique a pour conséquence une alliance avec le monde des morts, entraînant trois meurtres inévitables et, plus tragique encore, injustes.

Dans « La Bague antique », la superstition sert de point d'appui au destin. La bague, le revenant et le chiffre trois verrouillent le récit dans une intrigue inaltérable où des victimes se retrouvent piégées sans aucune échappatoire. Le suicide apparaît finalement comme l'unique solution, annulant la malédiction, mais donnant raison à la superstition : il y a bien trois âmes sacrifiées finalement. Impossible de se libérer du pacte funèbre symbolisé par l'anneau. Il y a comme un avant-goût de *La Vénus d'Ille* (1837) dans cette « Bague antique¹⁰ » (1831) ou, en tous cas, une superstition commune qui a fait ses preuves, ayant donné à la littérature fantastique deux chefs-d'œuvre en marge des *poncifs du genre*.

B Ph. Chasles et Ch. Rabou : deux exemples des *Contes bruns*

En 1832, un recueil de contes présenté comme *anonyme* est édité sous le titre de *Contes bruns*. Le succès des récits fait révéler au public, avec la seconde parution la même année, le nom des trois contributeurs que sont Philarète Chasles, Charles Rabou et Honoré de Balzac. Parmi les dix contes romantiques, on dénombre quatre récits fantastiques, dont « Sara la danseuse » et « Tobias Guarnérius » (de Rabou) – qui ne font qu'un usage modéré de la superstition¹¹ –, mais aussi « L'Œil sans paupière » de Chasles et « Le Ministère public » de Rabou où la croyance, en revanche, occupe une place prépondérante.

⁹ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 78.

¹⁰ Cette filiation Berthoud/Mérimée ne semble jamais avoir été émise. La notice de *La Vénus d'Ille* informe que les sources d'inspiration de Mérimée sont probablement multiples (légende moyenâgeuse, auteurs divers) et n'ont jamais été révélées par l'auteur lui-même. J. Maillon et P. Salomon, *Prosper Mérimée, Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1978, p. 1478.

¹¹ Dans « Sara la danseuse », la superstition apparaît à travers la malédiction d'un père envoyant sa fille en enfer pour l'éternité dans un contexte moralisant ; dans « Tobias Guarnérius », l'histoire repose sur une croyance selon laquelle l'homme est doté d'une âme qu'il est possible d'attraper. Rabou emploie la superstition pour étoffer la trame de ses récits, mais n'en fait pas un usage plus récurrent.

1 « L'Œil sans paupière »

Avec « L'Œil sans paupière », c'est toute une culture folklorique qui vient agrémenter le récit. Chasles s'inspire des rituels superstitieux écossais et de leurs conséquences sur les esprits rationnels afin de mettre en évidence le caractère destructeur de la jalousie.

Muirland, fou de jalousie, a mené la vie dure à sa première épouse, décédée d'épuisement. Il fait la promesse de ne jamais se remarier, mais la nuit d'Halloween, poussé par une force extraordinaire, il rompt sa parole et prend pour femme Spella, un être dont il ignore encore le caractère surnaturel et qui est dépourvu de paupières. Seul l'époux perçoit cette particularité qui le rend fou. Il quitte alors l'Écosse pour l'Amérique, pensant échapper au regard incessant de Spella. Il jure à nouveau de ne plus se marier, mais en soignant un chef indien, il reçoit en remerciement la plus belle fille de la tribu et l'épouse. Quelque temps après, au détour d'une partie de chasse, il croise le regard jaloux de sa seconde femme, Spella. Pris de terreur, il se jette dans la rivière de l'Ohio.

À travers cette métaphore de la jalousie, l'auteur emploie la superstition comme toile de fond de la nouvelle. Toute l'introduction du conte, ainsi que les premières descriptions des personnages sont pleinement immergées dans le folklore écossais. La mise en scène est d'autant plus importante que le récit s'ouvre sur une nuit particulièrement agitée, celle d'Halloween, où les villageois s'associent aux êtres surnaturels afin de connaître leur avenir amoureux. Le narrateur insiste sur le caractère superstitieux des Écossais : « En Écosse on croit à tous les gnomes, et on discute dans les cabanes, des sujets d'abstraite philosophie. La nuit d'Halloween est consacrée spécialement à la superstition. L'on se réunit alors pour pénétrer dans l'avenir¹². » Les détails folkloriques sont nombreux, faisant quasiment basculer le conte dans un récit plus informatif que fantastique :

Alors, on va consulter le sorcier du village ; alors tous les esprits follets dansent sur les bruyères, traversent les champs, à cheval sur les pâles rayons de la lune. C'est le carnaval des génies et des gnomes. Alors il n'y a pas de grotte ni de rocher qui n'ait son bal et sa fête, pas de fleur qui ne tressaille sous le souffle d'une sylphide, pas de ménagère qui ne ferme soigneusement sa porte, de peur que le spunkie n'enlève le déjeuner du lendemain¹³ [...].

Poussées par la terreur et la curiosité mêlées, les villageoises, spécialement, interrogent les éléments déchaînés pour connaître l'identité de leur futur époux : « Si les filles veulent savoir quel mari le bon Dieu ou le diable leur réserve, nous avons ici de quoi les satisfaire. Bone Lesley a apporté des miroirs, des noisettes, de la graine de lin, des assiettes et du beurre¹⁴. »

¹² Ph. Chasles, *Les Contes bruns*, A. Guyot, Paris, 1832, p. 103.

¹³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

La description du rituel est délibérément détaillée afin de plonger le lecteur dans une frénésie stylistique enivrante contre laquelle, pas plus que le protagoniste, il ne peut se détacher. Les poncifs de la superstition entrent en scène à l'heure fatidique de minuit, ne laissant plus de place à la rationalité :

La coutume veut que l'on ne commence les incantations d'Halloween qu'à minuit sonnant, à l'heure où toute l'atmosphère est envahie par les êtres surnaturels, et où non seulement les spunkies, premiers acteurs du drame, mais tous les bataillons de la féerie écossaise, viennent s'emparer de leur domaine¹⁵.

L'auteur profite de la fête d'Halloween pour accentuer le caractère extraordinaire de la rencontre du protagoniste et de sa nouvelle épouse. Notons que le héros, au milieu de ces réjouissances, est le seul homme sceptique à l'égard des pratiques superstitieuses. Mais face à la tourmente surnaturelle, Muirland s'égare à son tour (et peut-être plus que la majorité des villageois) dans la croyance qu'il reniait précédemment. L'effroi s'empare de lui autant que du plus superstitieux de tous ses compagnons, comme si la remarque d'un ami au sujet de son scepticisme avait eu une quelconque valeur prophétique : « Tu finiras mal ; tu ne crois à rien¹⁶ ». Il est ainsi sous-entendu que croire l'aurait prémuni du danger.

C'est sous de pareils auspices, entre débauche alcoolique et croyance populaire, que retentit le commencement des festivités : « [...] les douze coups de minuit sonnèrent et propagèrent au loin l'écho de leurs vibrations. Ils avaient bu largement. Voici venir le moment des superstitions accoutumées¹⁷ ». Chasles inonde le récit de détails pittoresques, à l'exemple du rite de la noisette :

Chacun prit sa noisette. Ce charme est célèbre et vénéré. On se distribue par couple ; on donne à la noisette que l'on a choisie son propre nom ; et l'on place à la fois dans le feu la noisette baptisée du nom de sa fiancée, et la sienne propre. Si les deux noisettes brûlent paisiblement côte à côte, l'union sera longue et paisible ; si les noisettes éclatent et se séparent en brûlant, trouble et séparation dans le ménage¹⁸.

Ce rite n'engage pourtant en rien la destinée du protagoniste : c'est davantage l'épisode du miroir, « la plus redoutable des incantations¹⁹ », qui fait basculer le jeune homme sceptique dans le tourment surnaturel.

On se place, une chandelle à la main, en face d'une petite glace, décrit le narrateur ; on souffle trois fois sur le verre, et on l'essuie en répétant trois fois : *Parais, mon mari*, ou : *Parais, ma femme* ! Alors, au-dessus de l'épaule gauche de la personne qui consulte le destin, se montre

¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

distinctement une figure qui se reflète dans le miroir ; c'est celle de la compagne ou du mari que l'on invoquait²⁰.

C'est ainsi qu'apparut la nouvelle promise de Muirland, d'abord sous les traits d'un spectre. C'est aussi le premier contact du protagoniste avec le monde surnaturel qu'il dénigrait jusqu'alors. Une rencontre autant inattendue qu'effrayante. Le regard de la créature, plus particulièrement, suscite la peur. Elle « fixait sur lui des yeux flamboyants, d'un bleu profond, sur lesquels aucun cil ne dessinait son ombre, et dont nulle paupière ne voilait l'insupportable clarté²¹ ». L'étrangeté des yeux dépourvus de paupières horripile, car rien ne peut leur échapper : sans clignements d'yeux, tout est observé. L'œil est sujet à la superstition, comme l'est également la paupière. Mais des yeux sans paupières, il n'y a guère de témoignages superstitieux à ce point²². Le portrait d'un spectre qui l'examine fixement est suffisamment anxiogène, car monstrueux, pour que la victime éprouve un sentiment de danger. Mais se savoir observé sans fin, sans repos, laisse présager d'un avenir des plus sombres. D'autant que ce regard de fantôme se trouve être celui de la nouvelle épouse, ne laissant aucun doute sur sa véritable identité : elle est une revenante venue harceler un mari jaloux coupable d'avoir épuisé sa première femme jusqu'à la mort. Le spectre et Spella ne font qu'un, l'œil déterminé à tout surveiller, irrémédiablement : « les yeux de sa femme ne lui laissaient pas de repos ; c'était, comme disent les poètes, des astres éternellement allumés pour l'éblouir²³. » De la même manière que Muirland tortura sa femme, Spella le pousse à son tour vers la folie et la mort au moyen de son regard culpabilisateur. Il fuit dans un premier temps, change de pays, de continent, mais achève sa vie par un acte désespéré en ultime recours contre la vengeance d'outre-tombe.

Ce regard assassin s'apparente au mauvais œil, à celui « jeté par une personne pratiquant la sorcellerie, et dont l'influence est très néfaste : il équivaut à jeter un maléfice dont hommes et animaux peuvent être victimes. Il provoque maladie et mort²⁴ [...] ». Spella, par ses yeux sans paupière et par sa qualité spectrale, génère le mal autant qu'un mauvais sort auquel on ne peut échapper. Muirland, unique villageois qui ne croyait pas aux superstitions, paie le prix fort de son scepticisme.

Une défiance mise à mal pendant la vision surnaturelle du mariage, transformant « Muirland le bourreau » de sa première épouse en « Muirland la victime » de sa seconde

²⁰ *Id.*

²¹ *Ibid.*, p. 118.

²² Aucun ouvrage de référence sur la superstition ne nous a renseignés à ce sujet.

²³ Ph. Chasles, *Op. cit.*, p. 129.

²⁴ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1249.

femme. L'évènement a spécialement été joué sous les auspices de la superstition : squelettes, lutins, église en ruine, spunkies (ces êtres fantomatiques parmi lesquels Spella), et « un énorme chat noir²⁵ » venu présider les noces ont accueilli le protagoniste dans sa nouvelle vie où il n'est plus question de douter. Dès lors, Muirland est un superstitieux converti.

C'est surtout dans les premières pages du conte, jusqu'à la rencontre de Spella sous sa forme « humaine » que la superstition occupe en grande partie l'aventure malheureuse de Muirland. Les premiers éléments du folklore décrits par le narrateur sont restés à l'état de rituels et de croyances naïves, voire divertissantes ; mais avec l'apparition spectrale de Spella, le mariage et le regard obsessionnel, la superstition passe de la simple croyance à la menace directe, presque palpable. Aucune remise en question n'est plus envisageable face au regard sans pitié, car la superstition a été personnifiée. En pénétrant dans la réalité, l'œil vengeur a reculé les frontières de l'impossible, faisant basculer le conte de la légèreté festive à une angoisse oppressante menant au drame.

2 « Le Ministère public »

La folie et la mort rôdent également dans notre second choix des *Contes bruns*. Dans « Le Ministère public » de Rabou, la jalousie cède la place aux remords, et la superstition, plus anecdotique que dans le conte de Chasles, mais toute aussi importante, entraîne le protagoniste vers une fin traumatisante.

Pierre Leroux, un simple d'esprit, est condamné à mort pour un meurtre qu'il n'a vraisemblablement pas commis. Peu de temps après son exécution, le juge Desalleux, responsable de la décapitation, voit revenir la tête du condamné. Effrayé pendant plusieurs jours, il décide de se changer les idées en se fiançant. Le soir de la noce, alors qu'il prend place dans le lit conjugal, la tête de Pierre Leroux apparaît aux côtés de sa femme. De courage et de rage, le mari bat le lit violemment, tentant de mettre fin à cet affront. L'adversaire parti, l'époux prend finalement place auprès de sa dame, restée endormie pendant l'altercation. Il la découvre au matin inanimée, assassinée sous les coups initialement portés au fantôme. Le magistrat termine ses jours en asile, pris de folie.

La première manifestation de la superstition est évidemment l'apparition de la tête décapitée. Ce revenant qui venge l'injustice de sa mort est un thème traditionnel de la croyance qui nous occupe, le terme « fantôme²⁶ » est d'ailleurs utilisé : il ne s'agirait donc pas

²⁵ Ph. Chasles, *Op. cit.*, p. 121.

²⁶ Ch. Rabou, *Les Contes bruns*, A. Guyot, Paris, 1832, p. 125.

d'une vision ou d'une illusion, mais de la manifestation d'un phénomène extérieur, surnaturel. Or, qu'y a-t-il de plus efficace contre une superstition, qu'une autre superstition ? Le narrateur, mettant en relief l'incompréhension de son personnage face à l'effet de ses propres remords, suggère une meilleure façon de se repentir permettant de conjurer le sort :

[...] ce qu'il aurait eu de mieux à faire, c'eût été de se mettre en prières jusqu'au matin, puis, le jour venu, d'aller à sa paroisse faire dire une messe pour le repos de l'âme de Pierre Leroux : au moyen de ces expiations et de quelques aumônes faites aux pauvres prisonniers, peut-être eût-il recouvré le repos de sa vie, et se fût-il pour jamais dérobé à l'obsession dont il était l'objet²⁷.

Cette voie de contrition suggérée par le narrateur, à grands renforts d'actes expiatoires, n'est pas suivie et le protagoniste en paye le prix fort car, en « cette nuit de sabbat²⁸ », « un malheur n'arrive jamais seul²⁹ ». L'atmosphère des noces est pesante, et l'apparition du fantôme qui hante la chambre nuptiale augure d'un événement funeste. Une âme contre une autre : la nouvelle épouse meurt, rendant justice au décapité.

La superstition en usage dans le conte de Rabou est peu originale. Notons que dans « L'Œil sans paupière », Chasles inondait littéralement le récit de rituels folkloriques dans l'intention de faire basculer le personnage dans les conséquences de son déni de la croyance, alors que pour le « Ministère public », la superstition est moins systématique, et surtout, plus cléricale : une prière et l'affaire aurait été réglée ; c'est du moins la seule solution proposée pour échapper à la tête vengeresse. Le doute sur l'authenticité des faits persiste toutefois jusqu'à la fin : le magistrat fut-il pris de visions, d'hallucinations, fruits de son esprit déjà enclin à la folie ? Ou fut-il le jouet d'une âme damnée contre laquelle on ne peut rien ? Extravagance visuelle ou machination infernale, l'asile est l'unique issue. On n'assassine pas impunément : la superstition est la garante d'une vertu sans faille.

* *
*

L'ironie de ces deux contes repose sur la mise en avant de la croyance populaire comme pilier des valeurs morales. Chasles et Rabou en font chacun usage, en des styles bien différents, afin de faire émerger culpabilité et remords chez des personnages asociaux, dénués de sentiments empathiques. La superstition fait alors régner la justice via un édile d'outre-tombe, laissant derrière lui des protagonistes meurtris à leur tour, car dans ce monde, nul n'échappe à son devoir : un mari doit protéger son épouse ; un magistrat doit garantir la sécurité et la justice. En manquant à leurs obligations, et surtout, en abusant de leurs pouvoirs,

²⁷ *Ibid.*, p. 125.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

les meurtriers ont commis des fautes hautement condamnables que la superstition a permis de sanctionner.

Lorsque la justice n'est plus respectée, c'est la superstition qui prend le relais. Incarnation du regret, elle hante les pages de ces deux contes purement fantastiques qui lui donnent une place de choix dans un recueil qui connut un franc succès. Notons de plus que les *Contes bruns* portent un titre ne faisant pas d'utilisation abusive du terme « fantastique », et dont l'intitulé complet suffit à lui seul pour suggérer l'extraordinaire : *Contes bruns par une tête à l'envers*. Le contenu de l'œuvre se compose de récits inattendus, de tous genres, au cœur desquels le fantastique fait une incursion fantomatique, d'où surgit une superstition violente et sévère, reflet d'une littérature romantique révoltée.

C Xavier Forneret, « Le Diamant de l'herbe » (1840)

Presque inconnu de son vivant, Xavier Forneret publia de nombreux ouvrages grâce à sa fortune personnelle : trois drames, un roman, une vingtaine de recueils de maximes, de poèmes et de contes parmi lesquels, selon France Canh-Gruyer, « le meilleur et le pire se côtoient³⁰ ». C'est essentiellement les auteurs surréalistes qui le mirent à l'honneur pour son esprit visionnaire, le considérant comme un précurseur de l'écriture automatique. Bien que souvent étiqueté « petit romantique », son style décalé, noir, macabre³¹, parfois insolite – « incongru³² » – lui a donné la réputation d'une personnalité et d'un littérateur à part. C'est André Breton, spécialement, qui participa à la gloire posthume de Forneret en incorporant son portrait dans son *Anthologie de l'humour noir*³³, publiée en 1940.

En 1947, P.-G. Castex intègre à son tour un texte de l'auteur romantique dans son *Anthologie du conte fantastique français*, décelant un fantastique « discret » dans le « Diamant de l'herbe » (initialement publié en 1840 dans *Temps perdu, pièce de pièces*), mais avec lequel Forneret atteint « une qualité de pathétique plus rare et plus profonde qu'aucun autre conteur de son temps³⁴ ». Et c'est parce que Ch. Monselet³⁵, A. Breton, puis J.-B. Baronian reconnurent en ce conte un « chef-d'œuvre » que nous l'intégrons dans notre

³⁰ France Canh-Gruyer, « Forneret Xavier - (1809-1884) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 mai 2013.

³¹ Forneret aurait passé la plupart de ses nuits dans un cercueil.

³² P. Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, José Corti, Paris, 1999, p. 35.

³³ Paris, Pauvert, 1979.

³⁴ P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 137.

³⁵ Ch. Monselet, « Le Roman d'un provincial », *Le Figaro*, 26 juillet 1859.

étude, ne voulant écarter aucun joyau de la littérature fantastique française, présentant, qui plus est, un bel exemple de superstition mise au service de l'imaginaire.

Alors, lorsque M. Schneider déclare : « *Le Diamant de l'herbe* est, sinon le premier en date, du moins le plus précieux, le plus émouvant exemple de fantastique poétique ; la poésie sert de fil d'Ariane, le fantastique conduit à la révélation du labyrinthe³⁶ », il est intéressant de comprendre comment la superstition s'est associée au raffinement poétique qui guide l'innocente aventure amoureuse jusqu'à l'épreuve fantastique qui anéantit cette idylle dans une fin macabre.

Une jeune femme, partie en forêt à la rencontre de son amant, aperçoit un ver de couleur jaune, signe annonciateur de mort. Comprenant la terrible tragédie qui vient de lui prendre l'être aimé, elle tombe à genoux et se met à prier. C'est en quittant le lieu du rendez-vous que l'explorée trouve effectivement le corps sans vie de son amant.

Cette aventure est orchestrée par la croyance selon laquelle les vers luisants révèlent l'avenir en fonction de leur couleur. La nouvelle repose sur cette superstition, lui conférant une valeur prédictive authentique : la jeune femme voit un ver de couleur jaune, puis elle découvre effectivement le corps sans vie de l'être aimé. La relation de cause à effet est incontestable pour des superstitieux, d'autant que le récit débute par une minutieuse information sur la légende :

Selon, je crois, des dîres, le ver luisant annonce par son apparition plus ou moins lumineuse, plus ou moins renouvelée, plus ou moins près de certain endroit, plus ou moins multipliée, car, toujours selon les dîres, il se meut sous l'influence de ce qui doit advenir, le ver luisant présage, ou une tempête sur mer, ou une révolution sur terre : alors il est sombre, se rallume et s'éteint ; puis un miracle : alors on le voit à peine ; puis un meurtre : il est rougeâtre ; puis de la neige : ses pattes deviennent noires ; du froid : il est d'un vif éclat sans cesse ; de la pluie : il change de place ; des fêtes publiques : il frémit dans l'herbe et s'épanche en innombrables petits jets de lumière ; de la grêle : il se remue par saccades ; du vent : il semble s'enfoncer en terre ; un beau ciel pour le lendemain : il est bleu ; une belle nuit : il étoile l'herbe à peu près comme pour les fêtes publiques, seulement il ne frémit pas. Pour un enfant qui naît, le ver est blanc ; enfin, à l'heure où s'accomplit une étrange destinée, le ver luisant est jaune³⁷.

Dans cette description qui tend à l'exagération, le ver luisant est interprété comme annonciateur de mauvaise nouvelle dans la majorité de ses couleurs et de ses attitudes. Il *annonce*, il *présage*. Alors, quand il apparaît dans sa couleur jaune, la jeune femme se met à prier afin de protéger son amant de la malédiction imminente : « Aussitôt elle tomba à genoux, se signa, et parut béante devant une des places du fauteuil³⁸. » Mais que peuvent des

³⁶ M. Schneider, *Op. cit.*, *La Littérature...*, p. 239.

³⁷ X. Forneret, *Anthologie du conte fantastique français*, Corti, 1947, p. 138.

³⁸ *Ibid.*, p. 143.

actes conjuratoires contre une destinée inéluctable ? Le ver a revêtu sa teinte jaune, le dénouement malheureux prouvera qu'il était trop tard pour contrecarrer la fatalité.

Un autre signe funeste confirme le présage du ver luisant : « Il y avait sur la lampe du pavillon une chouette qui se balançait gravement et qui, au moment de la sortie de la jeune femme, se mirait dans le petit ver³⁹. » L'oiseau nocturne a pour réputation d'apparaître en des lieux hostiles, où règne une atmosphère angoissante, augurant à son tour d'un danger immédiat. Le sombre avenir des personnages se lit dans la présence et le comportement des animaux, ce qui est attesté par le suicide de l'amoureuse désespérée : « Le lendemain, à la même heure, ce ver, qui avait jauni pour l'homme, jaunissait pour la femme ; elle s'empoisonnait où elle était tombée⁴⁰. » À deux reprises le ver luisant s'est paré de jaune pour annoncer un évènement fatal : le conte n'a plus seulement un caractère informatif, mais il est aussi, et, surtout, démonstratif.

La personnalité marginale de Forneret transparaît dans ce conte où s'inscrit son goût de la tragique destinée d'un amour impossible. Celui-ci est vécu à travers un phénomène naturel extraordinaire et, qui plus est, attesté par une croyance populaire. Ce conte se démarque de la mode romantique post-hoffmannienne par la qualité de son style et l'originalité de son fantastique ne reposant pas sur des superstitions communes, même si la présence d'une chouette n'étonne guère dans le contexte forestier. Forneret est, de plus, le seul auteur parmi ceux que nous étudions à recourir à un insecte comme objet principal de son récit. Le ver luisant lui permet d'associer l'image féérique d'un insecte scintillant à une valeur superstitieuse de messenger de la mort. Un paradoxe macabre marquant une rupture avec la mode fantastique et les influences hoffmanniennes encore très prégnantes.

Remarquons que P.-G. Castex ne crut pas utile d'intégrer ce conte dans la réédition de son *Anthologie* et que la plupart des ouvrages de référence mentionnent Forneret succinctement. « L'étrange, le mystérieux, le doux, le terrible ne se sont jamais mariés sous une plume avec une pareille intensité⁴¹ », écrivait pourtant Ch. Monselet du vivant de l'auteur. Mais noyé dans une œuvre hétéroclite, le « Diamant de l'herbe » peine à sortir de l'ombre face à des textes d'auteurs qui tiennent le devant de la scène grâce à une verve fantastique bien souvent intarissable. Le travail de Forneret apparaît donc comme une note à part dans l'univers à la fois abondant et clos du genre, et ce caractère exceptionnel repose sur la mise en

³⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Ch. Monselet, *Op. cit.*

situation d'une superstition désuète réadaptée avec une originalité exemplaire qui marqua l'engouement surréaliste, à défaut d'être retenue par le siècle romantique.

* *
*

Au sein de la frénésie qui envahit le monde littéraire dès 1830, les véritables contes fantastiques se comptent sur les doigts d'une main et portent beaucoup moins l'empreinte d'Hoffmann qu'il n'y paraît. L'influence de l'effervescence allemande reste discrète, bien que le romantisme batte son plein. C'est un fantastique plus sévère qui anime les conteurs français dont le genre fut pour eux un exercice de style parmi d'autres : Berthoud, Chasles, Rabou et Forneret ont chacun été des écrivains autrement prolifiques n'ayant produit que peu de récits du genre qui nous occupe. Ces derniers, noyés dans la déferlante de ces années trente-quarante, ont toutefois mis en scène un imaginaire bouleversé et original qui a marqué l'histoire littéraire par un succès immédiat ou une révélation posthume.

Ces *bijoux* du genre ont tous en commun l'emploi d'une superstition verrouillant une destinée incontrôlable et menant à une fin tragique. Parfois garante des valeurs morales (« L'Œil sans paupière », « Le Ministère public ») broyant le plus sceptique des incroyants et terrorisant les personnages asociaux, la superstition est aussi le complice d'un fantastique en marge des clichés du genre comme dans « La Bague antique », et « Le Diamant de l'herbe » dans lesquels elle incarne le messenger de la mort. On distingue pourtant des écritures de la croyance aussi nombreuses qu'il y a d'auteurs : lorsque la superstition ne se fonde pas dans l'intrigue meurtrière (Berthoud), ou lorsqu'elle n'emprunte pas l'habit classique du fantôme venu perturber le monde des vivants (Rabou), elle submerge le conte par des descriptions à outrance (Chasles, Forneret) visant à informer puis démontrer au lecteur les graves conséquences de son pouvoir.

Toujours présente sous la plume des fantastiqueurs, la croyance populaire traverse cette période romantique comme elle l'avait fait chez les initiateurs et les précurseurs : en support de l'écriture fantastique et de l'imaginaire bouleversé d'auteurs en quête d'une expérience alternative à la sobre réalité. La superstition s'associe désormais à une facette plus sinistre du conte où le protagoniste échoue à s'échapper d'une aventure qui le dépasse, se retrouvant écrasé sous le poids d'une destinée infernale. Un drame qui hantera l'imaginaire des conteurs suivants, au gré de péripéties extraordinaires relatées par une écriture allant de la simple dérive angoissante jusqu'au macabre le plus violent.

III Honoré de Balzac

Plus connu pour sa glorieuse *Comédie humaine* aux accents réalistes que pour ses talents de conteur fantastique, le « maître du roman », comme certains le présentent, s'est néanmoins laissé séduire par le récit bref devenu populaire.

Au cœur de la multitude de romans en tous genres, allant du réalisme, voire du psychologique, au roman historique ou philosophique, nous dénichons divers trésors de la nouvelle fantastique, tels que « Le Centenaire », « Le Grand d'Espagne », « Jésus-Christ en Flandre » ou « Les Deux Rêves ». Le roman n'échappe pas à la règle, glissant lui aussi vers une inspiration plus fantastique, tendant quelquefois au mystique. Une œuvre, plus particulièrement, prend des allures fantastiques : *La Peau de Chagrin*, qui marque le début d'une quête spirituelle différente de celle des contes. Le fantastique n'est plus l'objet d'un divertissement gratuit comme le déclarait Nodier, mais la quête par l'homme d'autres connaissances restées mystérieuses malgré les récentes avancées scientifiques :

Le fantastique balzacien, écrit J.-B. Baronian, est bien un acte délibéré et non, comme on a souvent essayé de le faire croire, des exercices de style, des œuvres de circonstance répondant aux aléas de la mode, à des manies d'éditeurs ou de directeurs de revue littéraires. Si tel était le cas, ce fantastique n'aurait pas à ce point le sens du tragique, ne contiendrait pas autant de pressentiments vertigineux¹.

Quelques descriptions de « Louis Lambert » et d'*Ursule Mirouët* viendront apporter des illustrations plus concrètes de ces *pressentiments vertigineux*.

Parti d'un fantastique « classique » (Balzac est un fervent lecteur d'Hoffmann qu'il publie dans *La Revue de Paris* dès 1829), l'auteur s'en détache pourtant rapidement, d'autant plus que la mode du genre s'est installée, et tend vers un style ancré à la fois dans le réalisme et le mysticisme.

Nous verrons en quoi la superstition, qu'il n'utilise qu'avec parcimonie, accompagne son écriture de manière beaucoup plus discrète qu'Hoffmann et à des fins nettement plus mystiques, comme dans *Séraphîta*, où le romancier français montre toutefois autant d'attrait pour l'occultisme que le maître allemand. Mêlant fantastique, romantisme et réalisme, sous l'influence de grands noms ésotériques (Swedenborg et Mesmer²), les écrits de Balzac proposent un souffle inédit au genre, axé vers une vérité absolue. Comme chez Nodier et

¹ J.-B. Baronian, *Op. cit.*, *Panorama...*, p. 63.

² Mesmer est médecin, mais ses recherches sur le magnétisme ont été détournées à des fins ésotériques. Voir p. 33.

Hoffmann, et maintenant avec Balzac, le fantastique mène l'homme vers un nouvel univers, souvent fantasmé, toujours pressenti et prenant appui sur la superstition.

A L'espoir de la Peau de Chagrin

Telles sont du moins les pensées du protagoniste de *La Peau de Chagrin* (1831) qui, à l'annonce de sa destinée funeste, se prend à regretter sa condition d'incroyant : « En ce moment, j'aurais bien voulu croire à des chimères. Un homme n'est pas tout à fait misérable s'il est superstitieux. Une superstition vaut une espérance³ ». Ainsi, que reste-t-il à un homme qui n'est pas superstitieux ? Sa condition malheureuse. La superstition donne donc un sens à la vie, celui-là même que Raphaël a pourtant perdu en s'en remettant à l'objet magique.

Alors qu'il est sur le point de se suicider, le jeune homme conclut un pacte avec le diable : il accepte de lui livrer son âme en échange d'une Peau de Chagrin qui exauce tous ses souhaits, mais dont la spécificité est de réduire à chaque vœu. Ce « talisman » devient un symbole sous la plume de Balzac, et représente « le *rétrécissement* irréversible de la réalité matérielle devant les forces obscures de l'hallucination qui, peu à peu, dominent l'univers et modifient la pensée⁴. » Parallèlement à ces réflexions philosophiques⁵ indéniables, attardons-nous sur une étude plus terminologique du talisman. À en croire la définition proposée par K. Zucker, l'objet a pour unique qualité de protéger son propriétaire : « On entend par *talisman* un certain objet, unique, souvent précieux, dont tout le monde connaît la signification comme porte-bonheur ou préservatif contre le malheur (par exemple, l'agate⁶). » Or, Raphaël court à sa perte chaque fois qu'il en fait usage : l'objet magique est maléfique. Pour autant, Balzac use de ce terme autant de fois qu'il est nécessaire et les nombreuses occurrences de « talisman » dans le roman effacent les pistes. Le personnage garderait-il l'espoir de se défaire de la malédiction ? Serait-ce une ruse de l'auteur ?

Une superstition vaut une espérance résonne à chacune des pages du texte. « L'espoir fait vivre », dit le proverbe. L'utilisation du talisman, objet de superstition, devrait donc signifier la survie du personnage mais il n'en est rien. Car c'est surtout le fantastique qu'il fait vivre. En permettant de l'alimenter tout au long du roman, l'objet magique cultive l'attente du

³ H. de Balzac, *La Peau de Chagrin*, dans *La Comédie Humaine*, Bibliothèque de La Pléiade, Tome X, Gallimard, 1979, p. 177.

⁴ J.-B., Baronian, *Op. cit.*, p. 65.

⁵ Dans *La Comédie humaine*, Balzac a placé « La Peau de Chagrin » dans les *Essais Philosophiques*.

⁶ K. Zucker, *Psychologie de la superstition*, Payot, Paris, 1952, p. 29.

lecteur. Nous l'avions déjà évoqué pour *Les Élixirs du Diable*⁷, et rappelons que la forme longue du récit requiert une rigoureuse habileté pour rester crédible aux yeux d'un lecteur souvent sceptique. La superstition ici employée au travers de la Peau de Chagrin nourrit ainsi le fantastique en plongeant chaque fois plus profondément son possesseur dans les ténèbres tout en persévérant l'espoir, chez le personnage comme chez le lecteur, d'une fin éventuellement heureuse. Une dualité de l'objet volontairement accentuée pour un auteur qui ne laissait aucune place au hasard, lui non plus⁸. À ce sujet, le choix des termes employés est rigoureux : le « talisman » n'est jamais défini par le narrateur comme un « objet maléfique » ; ce dernier adjectif est d'ailleurs totalement absent de l'œuvre. Il faut même attendre les pages finales pour que « magique » le qualifie. La dimension surnaturelle n'est avouée qu'à l'instant précis où le personnage n'est plus en mesure d'être sauvé. L'espoir est perdu, annulant simultanément la superstition, car le talisman n'a pas tenu les promesses dues à son nom. Ce talisman n'en est finalement pas un. Balzac détourne ainsi la superstition de son usage ordinaire.

Toutefois, en commençant les recherches au sujet de la superstition chez cet auteur, nous pensions ne trouver aucune référence à la croyance. Bien qu'admirateur d'Hoffmann, il s'en détache en effet nettement avec l'écriture d'un fantastique peu enclin aux formes classiques du surnaturel. Pas de vampire traditionnel ni d'heure fatidique chez Balzac. Et malgré une certaine résonance entre les titres de « L'Élixir de Longue Vie » et des *Élixirs du Diable*⁹, l'auteur français a produit un fantastique à la marge, cherchant à se démarquer de l'engouement montant du genre. Par conséquent, la superstition est mesurée, elle constitue certes la substance de l'intrigue de *La Peau de Chagrin*, mais demeure discrète dans la grande majorité des contes balzaciens. Nous comptons seulement une petite dizaine de récits fantastiques (ou d'inspiration fantastique) faisant clairement allusion à des croyances populaires, et ce de manière circonspecte.

⁷ Voir p. 138.

⁸ Voir p. 140.

⁹ Comme l'a souligné M. Schneider, les personnalités des protagonistes respectives sont de nature différente : « Son Don Juan Belvidero n'est pas une victime tentée, possédée, dénaturée par le Diable comme le frère Médard, c'est un cynique libertin, enivré de son génie et de sa puissance, une sorte de surhomme fanfaron de vice et de grandeur, dont la force réside dans son souverain mépris pour l'humanité. » Le vice des personnages provient de deux causes distinctes : l'un subit les forces sataniques, l'autre est naturellement méchant. *Op. cit.*, p. 175.

B L'effervescence superstitieuse du « Centenaire »

Seule exception à la règle, « Le Centenaire¹⁰ » paru en 1822, qui fourmille de superstitions : pressentiments, prédictions, clichés et magnétisme noircissent les pages de ce conte dont on a du mal à reconnaître la griffe balzacienne. Force est de constater que Balzac, alors tout jeune auteur, peine à se démarquer des clichés folkloriques, donnant à son texte le ton très traditionnel du fantastique naissant. Le portrait de la sorcière Lagradna en est un exemple :

À l'autre coin était la sage-femme du village, vieille sorcière qui cumulait avec ses fonctions *obstétriques* le droit de dire la bonne aventure, de jeter des sorts, de nouer l'aiguillette, de guérir avec des paroles magiques et des simples biens choisis. Elle avait environ quatre-vingt-dix ans, et sa figure desséchée, sa voix rauque, ses petits yeux verts, ses cheveux blancs qui s'effaçaient de dessous un mauvais bonnet, ne contribuaient pas peu à fortifier les idées qu'elle entretenait sur son compte¹¹.

La description du Centenaire, dont il est principalement question, concentre tout autant les stéréotypes de la croyance populaire :

Ce personnage extraordinaire était d'une taille gigantesque ; il n'avait de cheveux que sur le derrière de la tête, et leur blancheur jetait un éclat singulier, car ils ressemblaient plutôt à des fils d'argent qu'à cette neige pure qui décore le front chauve des vieillards. Son dos, sans être voûté, annonçait une étonnante caducité. Les proportions osseuses de ses membres n'étaient pas en rapport avec sa grande taille, et cette ossification paraissait n'être recouverte que par une carnation légère, en comparaison de ce qu'elle devait être pour des os d'une grosseur si énorme¹².

Afin de survivre, cet être fantomatique se nourrit des âmes de ses victimes, ne s'attaquant qu'aux jeunes femmes venues chercher le secours de la magie pour sauver un être mourant. Mais la dernière demoiselle sur laquelle le sorcier jette son dévolu n'est autre que la fiancée de son descendant, le général Bérinheld, en quête de pouvoir militaire. Malgré l'interdit dont fait l'objet sa future bru, le vieux Bérinheld ponctionne son âme ; c'est le magnétisme qui lui rendra la vie.

De plus, lorsque le général fait la rencontre d'une future victime de son ancêtre, il est pris d'un « secret pressentiment¹³ », et prédit : « tôt ou tard il vous arrivera malheur¹⁴ ... » ; une faculté hors norme du héros que l'on retrouve quelques pages plus loin : « ses pressentiments avaient tant de force¹⁵ ». Contrairement à celui de son aïeul, le pouvoir surnaturel que possède le jeune Bérinheld est de nature bienfaisante, et Marianine, sa

¹⁰ H. de Balzac, « Le Centenaire », *Contes étranges et fantastiques*, Editions 1, France, 1999.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

promise, en est également pourvue : « souviens-toi de mon pressentiment¹⁶ ! », avait-elle remarqué.

La lecture de l'avenir fait s'entrechoquer les forces du Bien et du Mal, moralisant l'attitude de la famille Bérinheld. En recherchant le pouvoir (par la force militaire) et en recourant à son aïeul maléfique, le général fait preuve de perversité, punie par la mise en péril de sa fiancée. À cela est joint le stéréotype du sorcier, décor narratif, avec lequel Balzac s'amuse en présentant un vampire des temps modernes. Par conséquent, nous arrivons au même constat que pour *La Peau de Chagrin* : l'auteur utilise avec subtilité la superstition. Il en fait un objet narratif dissimulant une interprétation approfondie de l'existence, aux portes du mystique. Prenons pour exemple le personnage du sorcier, dont la description qui rappelle celle du Créateur nous mène à la question de la destinée :

Un tel homme remplace *le destin*, il est presque un dieu sur la terre !... il a dans sa main tous les secrets de l'art de gouverner, et les secrets de chaque État. Il apprend enfin à quoi s'en tenir sur les religions, sur l'homme et sur les institutions... il regarde les vains débats de cette terre comme du haut d'un nuage, il erre au milieu des vivants comme un soleil ; enfin il traverse les siècles sans mourir¹⁷.

Alors qu'Hoffmann enfermait Médard dans la fatalité, Balzac n'emprisonne pas son personnage dans le destin. Que penser de l'héritier Bérinheld pour qui l'existence semble déterminée par les agissements de son ancêtre ? Le dénouement malheureux auquel on peut s'attendre ne l'est pas, puisque l'aventure du général se termine sur une note optimiste, soit la survie de sa fiancée. Il redevient le maître de sa vie, que son aïeul avait volée. Un beau pied de nez à la fatalité, car tout n'est pas tracé.

Tout n'est pas prédéterminé dans cette œuvre de Balzac : l'aventure des personnages reste une énigme jusqu'à la fin. De ce fait, l'écriture balzacienne mérite plusieurs interprétations. Là sans doute réside le secret de l'originalité de son fantastique. Ainsi, par exemple, rien n'empêche l'auteur de faire douter l'un de ses personnages (secondaire) au sujet de la superstition :

Certes, messieurs, je suis loin d'être superstitieux et crédule ; mais je vous assure que cet homme m'a si bien glacé par son aspect que je n'osais l'envisager, et que je suis obsédé par une idée que je ne puis empêcher d'errer dans mon imagination : c'est que cet homme possède un pouvoir surnaturel¹⁸.

Qu'un homme de loi, animé par l'objectivité, se laisse aller à de tels propos marque l'ingéniosité narrative, d'autant que, « dans le XVIII^e siècle, il devenait honteux de croire aux

¹⁶ *Ibid.*, p. 255.

¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

revenants et aux sorciers¹⁹ ». La superstition est maintes fois décriée, notamment par le jeune Béringheld qui voit en elle une particularité féminine, touchante mais futile. Aussi, lorsque Marianine admet avoir peur que la prédiction de la sorcière aboutisse, le fiancé ironise : « j'oublie que tu es femme et que je suis homme ; ces petites superstitions sont un de vos charmes²⁰... » La superstition serait-elle l'un des atouts de la séduction ? Mais on ne l'aborde pas comme on le ferait d'un bijou. Ces paroles légères vont progressivement se retourner contre leur auteur : la prédiction manque d'aboutir, puisque le Centenaire attend à la vie de la jeune femme. La mise en garde de la vieille prophétesse n'était pas vaine, car le danger était réel, mais là encore, la fatalité échoue. C'est un nouveau pied de nez à la superstition.

Dans ce récit de jeunesse, Balzac s'est donc inspiré, puis amusé des croyances traditionnelles, manipulant la superstition pour dérouter le lecteur. Cette interprétation constitue une seconde lecture du conte, car même si son écriture est empreinte de folklore, Balzac fait déjà preuve d'originalité, se démarquant nettement de ses prédécesseurs, dont les desseins fantastiques mènent personnages et lecteurs à des fins autrement plus tragiques.

Du « Centenaire » (1822) à la *Peau de Chagrin* (1831), nous observons donc deux usages de la superstition, entre lesquels neuf années de réflexion se sont écoulées. Plus subtile et menant totalement l'intrigue dans la seconde œuvre, la croyance n'occupe plus le personnage, mais dirige son existence. Elle est extériorisée dans le monde matériel, palpable (nous pensons au talisman) et non plus incarnée par des personnages inspirés des dernières lectures de l'auteur, adepte de romans gothiques. Toutefois, cette matérialité de la superstition dans la *Peau de Chagrin* révèle la quête d'une meilleure existence, autre que celle proposée par une réalité décevante. L'écriture fantastique de Balzac a évolué d'un sujet traditionnel (respectant les codes folkloriques) à une étude qu'il titre de « philosophique », nous entendons par là « métaphysique ». Connaître et apprécier la réalité passeraient par une approche surnaturelle du monde : Raphaël ne comprend son attachement à la vie qu'après l'avoir consommée prématurément à l'aide du talisman. Ainsi, lorsqu'il affirme qu'*une superstition vaut une espérance*, la nécessité de la croyance ne fait plus de doute, puisqu'elle participe, autant que possible, à la survie du personnage.

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ *Ibid.*, p. 251.

C Superstition et félicité

Nous constatons ce même cheminement du fantastique et de la superstition entre l'écriture de *La dernière fée, ou la lampe merveilleuse*, autre récit de jeunesse (1823), et de « Jésus-Christ en Flandre » paru la même année que *La Peau de Chagrin*, en 1831.

Dans le premier récit, la plume fantastique se fait discrète derrière l'inspiration merveilleuse : Abel, qui est élevé par ses parents dans une petite chaumière, vit à l'écart du village. Il est passionné pour le monde merveilleux et croit réellement en l'existence des fées. Lorsque ses parents décèdent, il respecte l'ordre de ne jamais aller au village et vit avec son fidèle serviteur Caliban. Une jeune villageoise, cheminant vers la chaumière, rencontre le jeune homme et s'en éprend. Catherine, promise par son père à un mariage forcé, cherche en vain à séduire Abel, l' élu de son cœur. Mais ce dernier, ayant fait la connaissance de la *merveilleuse* Fée des Perles, n'éprouve rien de plus que de l'amitié pour la villageoise. Alors, le jour de leurs noces respectives, Catherine se suicide, laissant Abel vivre le parfait amour avec son épouse.

Même si le texte relève plus du merveilleux que du fantastique, son étude nous révèle une nouvelle utilisation de la superstition : elle lance le récit, donnant une sorte de cadre à l'intrigue. Par exemple, le père d'Abel était chimiste, mais la réputation alentour nous fait entendre qu'il était plus alchimiste. Ses agissements sont obscurs aux yeux des villageois qui s'en méfient sans véritablement les connaître : « L'habitation du chimiste était entourée d'un autre cordon sanitaire d'ignorance, d'autant plus impossible à franchir, qu'il avait été tressé par la superstition et le bedeau du village²¹. » La marginalité de la famille est engendrée par la croyance, dans son usage le plus simple. La superstition, ici mentionnée, se veut jugement de l'autorité dominante ; associée au « bedeau du village », elle est décrédibilisée par le narrateur. La maison du *chimiste* serait crainte, à tort. La description qui s'ensuit n'apporte guère une image plus favorable de la croyance, devenant encore plus synonyme d'ignorance :

La cloche qui sonnait en ce moment pour un mort, les contes effroyables des grands-mères, la peur, les jurements de Caliban [...], tout contribua à semer l'épouvante de telle sorte, que celui qui vendit, même avec peine, la chaumière et l'enclos au chimiste, passa les écus au vinaigre et crut que le bonnet de la liberté était la griffe du diable, il ne put même les faire prendre qu'à la ville voisine, où il alla pour la première fois de sa vie²².

Cela participe au contraste entre la famille « bienheureuse » et le village dont les habitants, incultes (ils ne reconnaissent pas l'emblème de la nation sur une pièce de monnaie), font

²¹ H. de Balzac, *La dernière fée, ou la nouvelle lampe merveilleuse*, dans *Premiers Romans*, tome II, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 25.

²² *Ibid.*, p. 26.

preuve de bêtise. Leur méconnaissance les entraîne plus profondément dans l'incompréhension, et par conséquent, dans la peur : « une double barrière d'ignorance et de crainte servait d'enceinte à ce village et à cette chaumière bienheureuse qui se trouvait, comme on l'a vu plus haut, séparée du reste de la création²³. » N'est-il pas notoire que l'inconnu effraie ? La petite chaumière, ou « chaumière du diable²⁴ » abriterait donc « l'envoyé du diable²⁵ ».

Le village la diabolise par incompréhension des agissements du père d'une famille qui mène une vie paisible. Le point de vue du narrateur n'est pas neutre, prenant clairement parti pour « le bon chimiste ». La superstition des villageois contribue à montrer la stupidité de leur jugement, alors que celle du prévoyant père marginalisé est valorisée :

Cependant, le bon chimiste, prévoyant et sage, calcula tout : car il prévint sa femme qu'il avait enterré sous le foyer de la grande cheminée de son laboratoire, un talisman contre toutes les peines qu'elle pourrait avoir elle et son fils, s'il venait à mourir par un accident quelconque²⁶ [...].

Le lecteur est confronté à deux facettes antagonistes de la croyance : le bon et le mauvais usage de celle-ci. Celui qui protège, en opposition à celui qui abrutit et qui discrimine. Notons que la nature même de la superstition diffère d'un côté et de l'autre du « cordon sanitaire d'ignorance ». Au village, elle est enfantée par la bêtise et immatérielle, alors que dans la chaumière, elle est liée à un objet concret, matérialisée par le talisman, objet magique cher à Balzac. Deux aspects de la superstition conduisant à deux styles de vie distincts, dont l'un seulement mène au bonheur. C'est d'ailleurs grâce à la croyance qu'Abel trouve l'âme sœur. Contrairement aux villageois enfermés dans l'ignorance, le jeune homme accède à l'amour par la superstition, elle-même aux portes de son intelligence hors norme :

Voilà dans quel état Abel se trouvait à l'âge de dix-huit ans ; la somme de toutes ses idées était dans *Le Cabinet des fées* : sa vie était toute contemplative et rêveuse, toute idéale, et la force de sa riche imagination et de son âme orientale se portait sur des êtres chimériques ; son parler tenait du langage plein d'images et de comparaisons des Orientaux, et son intelligence s'ouvrait à toutes les superstitions²⁷.

De cette bonne et de cette mauvaise superstition, seule la première mènerait à des sentiers merveilleux. Minuit, par exemple, l'heure habituellement fatidique des maléfices, représente ici un instant propice à l'amour. Du reste, elle n'est utilisée qu'une seule fois dans l'œuvre fantastique de Balzac, et cet usage n'est en rien comparable à celui qu'en faisait Hoffmann²⁸ :

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁸ Voir p. 130.

Le lendemain soir, à l'heure de minuit, heure que les fées, que toutes les fées chérissent, parce qu'à ce moment les étoiles amoureuses jettent un éclat plus vif et que le silence plaît à leurs âmes aimantes, une musique d'une douceur divine, et le chant pur et tendre de la *fée des Perles* allient leur mélodie qui semblait partir des nuages, tant cette harmonie caressait l'oreille avec précaution et noblesse²⁹.

Légèreté et douceur habitent cette description, c'est tout juste si quelques notes de musique enchanteresses ne s'échapperaient pas des pages. Nous sommes loin des douze coups de minuit augurant un drame imminent. L'auteur réinterprète la superstition, permettant au personnage d'accéder aux gracieuses sonorités célestes et, dès lors, à l'amour.

Partis d'une croyance vulgaire, triviale, péjorative, nous aboutissons finalement à une superstition symbolisant les clefs de la félicité. Soulignons toutefois que le récit s'achève avec le monde merveilleux, mettant radicalement de côté l'univers fantastique que nous promettait le personnage du père « chimiste » et son habitation excentrée. La superstition alimente la description du protagoniste et de son environnement en des traits marginaux mais flatteurs, elle est une sorte de toile de fond qui conduit à l'aventure amoureuse, et cela en ouvrant une voie encore inexplorée dans les écrits précédents, celle d'un monde meilleur où règne la joie de vivre.

Une année après « Le Centenaire », l'écriture de Balzac continue de troubler les interprétations de la superstition, alternant entre son rejet et sa valorisation, mais témoigne d'ores et déjà de l'envie de l'auteur de la mettre au profit de ses réflexions existentielles.

D Superstition et parenthèse religieuse

Ainsi, dans « Jésus-Christ en Flandre » (1831), contemporain de *La Peau de Chagrin*, la superstition est mise au service de questionnements religieux et, par extension, au service de la foi elle-même.

Dans une première partie, le narrateur raconte la légende selon laquelle Jésus-Christ serait venu sauver miraculeusement des naufragés lors d'une tempête. Seuls les passagers croyant en Dieu comptent parmi les survivants. La seconde partie de la nouvelle relate la vision du narrateur dans la chapelle construite en l'hommage du miracle, une vision au cours de laquelle la religion, qui apparaît sous les traits d'une vieille femme, est transfigurée en jeune fille. La moralité de l'histoire est simple : afin de sauver l'Église, il faut que les gens croient de nouveau.

²⁹ H. de Balzac, *Ibid.*, p. 57.

Balzac ouvre la nouvelle avec la description de son narrateur, qui croit en la légende. Une conviction rangée aux côtés de la superstition, évoquée comme une croyance neutre : « Le narrateur y croit, comme tous les esprits superstitieux de la Flandre y ont cru, sans en être ni plus doctes ni plus infirmes³⁰. » Le fait qu'ils croient en cette histoire ne permet pas de porter un jugement sur les Flamands. Ces commentaires sont en outre accompagnés d'un proverbe consensuel : « À chacun sa pâture et le soin de trier le bon grain de l'ivraie³¹. » Cette neutralité est pourtant contredite par un événement ponctuel de la légende où l'emploi de la superstition illustre l'attitude égoïste de l'un des passagers en péril : « – Sainte Vierge de Bon-Secours, qui êtes à Anvers, je vous promets mille livres de cire et une statue, si vous me tirez de là, s'écria le bourgeois à genoux sur des sacs d'or³². » Ce bourgeois, ayant voulu corrompre la religion avec son or, finit au fond des eaux, accompagné de ses deniers. Croire que l'on peut acheter son salut auprès d'une icône est un péché mortel. Les autres naufragés qui s'en sont remis à Jésus-Christ sortent indemnes de la tempête. La superstition est ici présentée comme contraire à la foi chrétienne. Mais est-ce vraiment la superstition en soi qui est ainsi décriée ?

C'est en premier lieu l'attitude vénale du bourgeois qui est condamnée, car il use à son gré d'une croyance sans se soucier du malheur de ses voisins, une superstition primaire qui n'est pas pointée du doigt pour elle-même, mais pour l'utilisation que le personnage en fait. La Sainte Vierge de Bon Secours, issue d'un rite païen comme toutes les icônes, fut d'ailleurs intégrée, puis reconnue par la religion chrétienne. Plutôt que de combattre cette croyance ancestrale, la pensée dominante a préféré l'insérer dans ses coutumes³³. De plus, c'est le nom que porte la chapelle dont il est question dans le récit. Un édifice religieux porte effectivement ce nom en Anvers, ce qui donne de la crédibilité à l'histoire. L'auteur, au début de la nouvelle, n'a donc pas exclu catégoriquement la possibilité de croire en la légende, puisque cette superstition ne nuit ni à la religion ni en ses pratiquants. Dans cette première partie, Balzac admet la superstition comme constituante de la religion, du moment qu'elle ne revêt pas un caractère isolé et égoïste.

La suite de la nouvelle porte plus particulièrement sur l'Église, dont le portrait allégorique n'est pas sans rappeler celui d'une vieille sorcière :

Une femme desséchée me prit la main et me communiqua le froid le plus horrible aux nerfs.
Ses os se voyaient à travers la peau ridée de sa figure blême presque verdâtre. Cette petite

³⁰ H. de Balzac, « Jésus-Christ en Flandre », *Op. cit.*, *La Comédie...*, Tome X, p. 312.

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*, p. 316.

³³ Voir p. 25.

vieille froide portait une robe noire traînée dans la poussière, et gardait à son cou quelque chose de blanc que je n'osais examiner. Ses yeux fixes, levés vers le ciel, ne laissaient voir que le blanc des prunelles. Elle m'entraînait à travers l'église et marquait son passage par des cendres qui tombaient de sa robe. En marchant, ses os claquèrent comme ceux d'un squelette. À mesure que nous marchions, j'entendais derrière moi le tintement d'une clochette dont les sons pleins d'aigreur retentirent dans mon cerveau, comme ceux d'un harmonica³⁴.

La critique est flagrante, mais les réflexions et les nombreux questionnements de l'auteur concernant l'Église catholique n'ont pas leur place dans notre recherche³⁵. En revanche, la description proposée, qui met en parallèle la chapelle mentionnée en première partie et le portrait cadavérique d'une vieille femme aux mouvements pénibles, est d'un plus grand intérêt pour notre étude. Fidèle au portrait traditionnel des sorcières, cette métaphore présente une Église dont la survie est menacée. La superstition est une fois encore mise au service de la religion, mais cette fois, pour montrer le déclin du catholicisme.

Neuf années après « Le Centenaire » présentant une image similaire de sorcière³⁶, la superstition est passée d'une utilisation descriptive et ornementale à un usage pesé, réfléchi. Dans cette nouvelle, la superstition a permis à Balzac de mettre en relief ses questionnements sur la croyance en général, qu'elle soit païenne (décrite en première partie) ou religieuse (portrait de l'Église).

E Mise en garde superstitieuse

Dans « Le Grand d'Espagne », publié en 1832 dans les *Contes bruns*, c'est encore une autre approche de la superstition que propose l'auteur. Le texte admet une tonalité fantastique, mais Balzac reste discret sur la croyance, qu'il associe à une peur incontrôlable, comme inséparable du personnage. Aucune remarque sous-jacente sur la religion, mais la crainte superstitieuse du peuple espagnol. Il faut dire que la totalité du texte baigne dans le secret, dans la peur de la révélation faisant suite à la mésaventure du narrateur en terre ibérique.

Ce dernier, médecin, raconte l'aventure extraordinaire qui lui est arrivée quelques années auparavant : un soir, il fut mené de force auprès d'une femme pour l'aider à accoucher. L'identité de la future maman devait être tenue secrète, car son mari, qui dormait dans la pièce voisine, ignorait l'état de grossesse de son épouse (enceinte de son amant). L'enfant fut mort-né, et le médecin sauva la patiente in extremis. Remercié par l'amant, il fut raccompagné jusqu'à la porte de la ville, sans savoir à qui il avait rendu service. Alors qu'il

³⁴ H. de Balzac, *Ibid.*, p. 324.

³⁵ J. Mazaheri s'intéresse à ce sujet dans *Essais sur la religiosité d'H. de Balzac*, Ed. Mellen Press, Lewiston, 2008, ou Ph. Bertault avec *Balzac et la religion*, Ed. Slatkine, Genève, 1980.

³⁶ Voir p. 165.

relate cette histoire en public, il comprend par un simple regard que son indiscrétion allait être punie. Il est ensuite attaqué et gravement blessé, mais le meurtrier le manque de peu, et lui laisse la vie sauve.

Lorsque l'infortuné médecin raconte sa mésaventure, il commence son récit en expliquant l'origine de sa méfiance envers le peuple espagnol :

Puis, la crainte de l'Espagne est, chez moi, comme une superstition. Dès mon enfance j'ai lu des livres espagnols, un tas d'aventures sombres et mille histoires de ce pays, qui m'ont vivement prévenu contre les mœurs de ses habitants. Eh bien ! depuis notre entrée à Madrid, il m'est arrivé d'être déjà, sinon le héros, du moins le complice de quelque périlleuse intrigue, aussi noire, aussi obscure que peut l'être un roman de lady Radcliffe. J'écoute volontiers assez mes pressentiments, et dès demain je détaille³⁷.

Tout s'est passé comme si ses lectures d'enfance, *relatant un tas d'aventures sombres*, avaient franchi la frontière séparant la fiction de la réalité. Adeptes de littérature gothique propice à l'angoisse, le protagoniste, bien que sujet aux pressentiments, n'a pourtant pas su éviter la terrible aventure qui allait mettre ses jours en danger. Ces talents divinatoires avancés – inutiles, à en croire l'histoire – sont-ils nés des lectures d'enfance du héros, ou sont-ils apparus à la suite de cette *périlleuse intrigue* ? Nous voyons là plus volontiers l'ironie de notre auteur se jouant de son personnage qui n'a pas respecté le secret imposé. Que comprendre alors ? La superstition est-elle moquée par Balzac ? Nous savons pourtant qu'il était lui-même un fervent lecteur de romans gothiques et que l'angoisse qui en émane est propice à toutes sortes de croyances permettant d'y remédier, parmi lesquelles les pressentiments. Notre auteur a-t-il voulu mettre en garde contre les dérives nées de ces lectures ? La superstition dans ce texte équivaut à un avertissement au lecteur. Elle n'est pas moquée, ni même le personnage qui en use, mais utilisée afin de mettre en garde.

F Superstition et onirisme

C'est une tout autre utilisation de la croyance que nous observons dans « Les Deux rêves » (1830). Le titre donne déjà une idée du sujet abordé : le sommeil, vécu comme une « petite mort », a fasciné le XIX^e siècle et Balzac ne dérogea pas à la règle. Passer sous silence le phénomène onirique, dans une étude de l'homme telle que *La Comédie humaine* aurait été inattendu. Alors, mêlant faits historiques et expériences occultes, l'auteur livre deux récits fantastiques dans les règles de l'art.

Au cours d'une soirée, les invités racontent leurs expériences respectives vécues avec l'au-delà. Mme Bodard Saint-Jame relate sa rencontre avec Catherine de Médicis, provoquant

³⁷ H. de Balzac, *Les Contes bruns*, A. Guyot, Paris, 1832, p. 379-380.

ainsi la vision du narrateur (s'ensuit alors une conversation avec la reine, au sujet de son attitude meurtrière). Le second rêve (ou vision), évoqué par le chirurgien, retrace un épisode de l'ordre du surnaturel : lors d'une opération, il fit la découverte de nombreux animaux « malfaisants » sous-cutanés recouvrant le corps de son patient. En l'amputant, il mit fin à ce trouble. Au réveil de l'un des convives, ce dernier est pris d'une étrange douleur à la jambe.

Le sommeil, ultime mystère de l'homme qui occupe son existence pour plus d'un tiers du temps, est des plus favorables au fantastique. Entre rêve et éveil, l'imaginaire peine à distinguer la réalité de la fiction. Aussi, lorsque Balzac évoque Cagliostro³⁸ ou fait intervenir Catherine de Médicis, il ajoute une valeur historique à la nouvelle, de manière à donner du crédit à l'expérience. D'autant que de nombreux agissements obscurs de la souveraine³⁹, liés à la superstition, ont marqué l'histoire de France : l'auteur n'avait qu'à se servir pour étoffer son histoire.

Dans le second récit, c'est auprès d'un homme de science que Balzac authentifie l'aventure. Amalgamant médecine et faits surnaturels, il aborde un aspect de la superstition qu'il avait éludé jusque-là : l'amalgame médecine/magie. En effet, si on se réfère aux recherches d'É. Mozzani, il existe une parenté entre cette science dite académique et la superstition : « Le nom primitif de médecin, dit-on, a été “mège”, mage, d'où magicien⁴⁰. » Nul doute que Balzac eut connaissance de cette possible filiation. Son analyse du comportement humain et ses recherches en amont de l'écriture étaient, on le sait, très pointilleuses, laissant peu de place au hasard dans ses textes rigoureusement documentés. Ainsi, en insérant des événements surnaturels au-cours d'une opération médicale, l'auteur met en scène la superstition liée au monde de la médecine : les chirurgiens (soit l'élite de la confrérie médicale) seraient des surhommes capables de voir au-delà de l'univers des communs. Bien sûr, en relatant ces événements dans un contexte onirique, Balzac propose au lecteur une certaine distanciation, propice au doute : imaginaire ou réalité tangible ?

Les deux récits relatés associent onirisme et superstition dans des contextes historiques et médicaux atypiques, offrant au fantastique une expérience occulte déstabilisante.

³⁸ Giuseppe Balsamo, dit Alessandro comte de Cagliostro [1743-1795], est un mystérieux médecin qui prétendait détenir le secret de la Fontaine de Jouvence.

³⁹ Voir Partie I, p. 26.

⁴⁰ Définition de « médecin » proposée par É. Mozzani, *Op.cit.*, p. 1104.

G Art, mythe et superstition

Dans « Le Chef-d'œuvre inconnu », paru en 1831, l'élite susceptible de transcender la réalité est présentée à travers le regard artistique d'un unique peintre initié. Aux portes du fantastique, ce récit pose la question du génie pictural, en lice avec le Créateur.

Frenhofer est un artiste reconnu, disciple de Mabuse, qui lui a livré le secret d'insuffler la vie aux femmes peintes sur la toile. Le vieil artiste garde jalousement l'œuvre qu'il considère comme la perfection incarnée et refuse de la dévoiler. Alors, en échange d'un modèle féminin aux formes parfaites, l'artiste accepte de la présenter à ses admirateurs et disciples, Porbus et le jeune Poussin. À la stupeur de ces derniers, la toile n'est qu'un amas de couches de peinture : le vieil homme a perdu la raison. Lui montrant son erreur, ses amis sont chassés de l'atelier. Ils découvrent le lendemain le décès de l'artiste ; les peintures ont toutes été brûlées. La superstition accompagne ce récit au rythme des explications du vieil homme, convaincu de discerner la réalité mieux que ses confrères. Il estime nécessaire de transmettre la vie à la femme représentée afin qu'elle ne soit pas une pâle copie de son double naturel. C'est pourquoi il considère le mythe de Pygmalion⁴¹ comme une donnée obligatoire pour la réussite d'un chef-d'œuvre.

En conséquence, la femme ne vit pas encore sur la toile d'un peintre insuffisamment expérimenté : « Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par cette flamme céleste⁴². » La référence au mythe de Prométhée⁴³ pose le peintre en usurpateur du pouvoir des dieux. Sa nature humaine fait de lui un martyr : un être sacrifié pour sa foi en la vie, en la création. C'est donc un long cheminement qui fait accéder le peintre à la connaissance absolue, car la reproduction de la vérité est un exercice jugé difficile, voire impossible, par les élèves : « Pour notre malheur, réplique Porbus, il est des effets vrais dans la nature qui ne sont plus probables sur la toile⁴⁴... »

Pour le vieil artiste, il faut dépasser, aller au-delà de la simple copie. Il doit sublimer le modèle : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas

⁴¹ « Pygmalion » : « Roi ou sculpteur légendaire de Chypre. Il prie Aphrodite de lui accorder une femme à l'image d'une statue dont il est amoureux. La déesse anime la statue et Pygmalion épouse Galatée qui lui donne un fils, Paphos, fondateur de la ville chypriote du même nom. » *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, 2011.

⁴² H. de Balzac, *Op. cit.*, *La Comédie...*, p. 417.

⁴³ « Prométhée » : « Bienfaisant envers les hommes, il déroba aux dieux le feu pour le leur apporter, caché dans un bâton creux. Cette action audacieuse lui valut d'être enchaîné au sommet du Caucase, un aigle lui rongant le foie qui repoussait sans cesse. Prométhée fut délivré par Héraclès qui tua l'aigle. » *Le Petit Robert...*

⁴⁴ H. de Balzac, *Op. cit.*, *La Comédie...*, p. 418.

un copiste, mais un poète⁴⁵ ! » C'est une mission révélatrice que celle du peintre. La réalité transposée sur la toile s'accompagne de l'essence humaine : « Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres⁴⁶. » Le pinceau, objet magique, ne s'arrête pas à l'apparence ; il complète son œuvre par les éléments de vie de la femme. Ainsi, l'homme *souffle une portion de son âme* sur la toile dans le but de s'emparer, *saisir*, celle de la représentation. Soit une transmigration spirituelle fondée sur une interprétation superstitieuse de l'existence. Frenhofer a la certitude que la peinture peut prendre vie grâce aux âmes de son sujet et de son créateur.

L'erreur de l'artiste inexpérimenté est de survoler ce concept : « Vous avez l'apparence de l'artiste, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin, cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise⁴⁷. »

Ainsi, pour Frenhofer, la perfection artistique est représentée par des « initiés aux plus intimes arcanes de l'art⁴⁸ » : des termes initialement employés dans le vocabulaire alchimique, désignant « une opération secrète⁴⁹ » offerte à un nombre restreint de privilégiés. L'allusion aux sciences occultes amène progressivement le récit dans une ambiance surnaturelle, amplifiée par la description du vieillard lors de l'effort créatif. Il paraît possédé :

[...] il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme : l'éclat surnaturel de ses yeux, ses convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination⁵⁰.

Le peintre agit comme si le diable en personne donnait vie sur la toile par le simple intermédiaire de l'homme. Après les mythes de Prométhée et de Pygmalion, Balzac revient à un folklore davantage pittoresque, dégageant à la fois une sorte d'épouvante et une dimension extraordinaire maléfique.

C'est en effet en rival du Créateur que l'artiste explique sa démarche : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 419-420.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 420.

⁴⁹ *Le Trésor de la Langue française* informatisé.

⁵⁰ H. de Balzac, *Ibid.*, *La Comédie...*, p. 422.

statue qui ait marché⁵¹ ! » Le vieil homme transpose le mythe dans la réalité, effaçant la frontière entre la vie originelle (la nature) et la création artistique.

Cette réflexion mène le peintre à la négation de la réalité. L'art de Mabuse, maître de Frenhofer, associait l'objet et la création en une unité. Comme l'explique Porbus au jeune néophyte Poussin : « [...] à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches. Dans ses moments de désespoir, il prétend que le dessin n'existe pas⁵² [...] ». Le réel s'efface et, par extension, le support matériel qui accueille la nouvelle création subit le même sort.

On assiste alors à la disparition de la chair humaine au profit de l'image sublimée. Sous le regard du jeune peintre Poussin, pourtant peu expérimenté, le modèle s'efface déjà : « [...] dans ces moments-là, remarque sa compagne, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes⁵³ ».

Effectivement, la femme disparaît pour laisser place à celle de la toile qui la substitue. Le vieux Frenhofer emploie alors des termes de la vie quotidienne, tels « mon épouse », et du domaine de l'œuvre fictive, « ma créature⁵⁴ ». Le sujet du monde ordinaire est remplacé par celui du tableau avoisinant la perfection. Notons qu'il s'agit d'une *créature* : une description qui donne à l'œuvre une dimension surnaturelle. Le support de la représentation a pris vie grâce au pinceau du maître, puisqu'il déclare enfin : « ce n'est pas une toile, c'est une femme⁵⁵ ! » L'artiste/amant sombre dans la folie du mythe de Pygmalion : « Cette femme n'est pas une créature, c'est une création⁵⁶. » Il dépasse alors l'interprétation surnaturelle et se place au rang supérieur du Créateur. Le peintre détient désormais le pouvoir divin de donner vie par son art.

Le récit s'achève sur la démence du présumé génie. Lors de la découverte de la toile jalousement gardée, Porbus et Poussin constatent les limites de la perfection artistique puisque la beauté absolue n'est symbolisée que par un néant pictural : les couches successives de peinture ont masqué la femme qui n'est pas créée mais détruite. « Là, repris Poussin en touchant la toile, finit notre art sur terre⁵⁷. » Ce dernier suggère ironiquement que Frenhofer a atteint une dimension artistique céleste... piégé par son obsession.

⁵¹ *Ibid.*, p. 425.

⁵² *Ibid.*, p. 427.

⁵³ *Ibid.*, p. 429.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 437.

« Le Chef-d'œuvre inconnu » repose sur la croyance superstitieuse selon laquelle le double pictural possède les mêmes qualités vitales que le sujet réel⁵⁸. L'esprit, le corps et la vie occupent la toile par le moyen de la transmigration des âmes, par les mythes grecs et grâce au statut du maître comme artiste initié. Ce privilège le projette au rang de créateur à travers lequel il apparaît superstitieusement diabolique. Sous un folklore traditionnel, les spectateurs assistent à la rivalité peintre/Dieu, diable/Dieu par la sublimation de la femme. Au détriment du réel, cette dernière atteint la dimension surnaturelle puis céleste, passant d'un être fait de chair, à une créature, puis une création. La folie étouffe finalement le génie : la négation du réel est un leurre, car le reflet sublimé de la femme aboutit au néant, à la disparition totale des formes. Les convictions superstitieuses de l'artiste l'ont mené à sa perte.

H Transcendance superstitieuse

Dans « Louis Lambert », paru en 1832, Balzac s'intéresse également à la superstition en tant que partenaire de la faculté surhumaine. Bien que ce récit n'entre pas non plus dans la catégorie des contes fantastiques à proprement parler, nous avons tenu à l'insérer dans notre étude, car même si le fantastique n'est pas (ou si peu⁵⁹), les questionnements existentiels liés à la superstition demeurent. Nous allons voir que « Louis Lambert », ouvrant la voie à *Séraphîta* (1835), participe à la démarche originale de son auteur, impliquant la croyance dans son projet philosophique.

Le narrateur relate la vie de Louis Lambert qu'il a rencontré au cours de sa jeunesse, ayant séjourné dans le même pensionnat. Il explique de quelle manière son ami était intellectuellement prédisposé à voir au-delà de la réalité. Attiré par les œuvres de Swedenborg, il croyait en l'existence des anges. Il mourut dans un état proche de la folie, déconnecté du monde qui l'entourait, mais compris par Pauline sa promise de l'époque.

Ce récit requiert une double interprétation. La première, teintée de phénomènes ponctuels et surnaturels, mène à la folie destructrice du personnage. Elle constitue, en quelque sorte, une mise en garde contre les tentations d'un univers attrayant, mais encore inconnu, mettant en péril quiconque s'y aventurerait de trop près. Une telle approche s'apparente fortement à une fin moralisante.

⁵⁸ Nous retrouvons cette approche magique dans *Les Peintures prophétiques* (1837) de N. Hawthorne, dans lesquelles le peintre, visionnaire, détourne la mortelle destinée de ses modèles grâce à la révélation de leurs âmes sur la toile.

⁵⁹ Comme l'a observé J.-L. Steinmetz : « L'œuvre, parce qu'elle est visionnaire, présente donc à certains instants un aspect fantastique ; mais elle ne s'y enferme pas ; elle s'en sert comme d'un tremplin – à l'instar de Dante, l'un de ses modèles, recourant au merveilleux. », *Op. cit., La Littérature...*, p. 73.

En revanche, la seconde lecture traite la question métaphysique de l'accès à l'état d'Ange. La mort du personnage n'est qu'une condition passagère et ce grâce à l'amour de sa promise ; ainsi peut-on envisager qu'il est promu à l'existence angélique puisque son âme perdure à travers ses écrits rassemblés par Pauline.

Visionnaire métaphysique ou personnage radicalement fou, Louis Lambert n'a pas laissé indifférent. Car ainsi sont les génies : parfois admirés, mais le plus souvent incompris. Une ambivalence parfaite pour ce récit proche du fantastique, mais qui ne bascule jamais dans l'*inadmissible*⁶⁰. Pourtant, Balzac emprunte au genre et à son corollaire la superstition quelques points particuliers qui leur sont propres.

Ainsi, dès les premières descriptions, Louis Lambert est caractérisé par ses compétences hors norme : petit déjà, il était doué de pouvoirs surnaturels. Le narrateur relate une anecdote selon laquelle l'enfant réussit à maintenir une table immobile alors que dix autres pensionnaires tentaient vainement de la bouger. Cette force surhumaine est expliquée par le narrateur comme un *don* : « Lambert possédait le don d'appeler à lui, dans certains moments, des pouvoirs extraordinaires, et de rassembler ses forces sur un point donné pour les protéger⁶¹. » En conséquence, son ami se sent honoré de compter parmi les plus proches de Louis, qu'il considère comme un être au-dessus de tout : « Je fus donc seul admis à pénétrer dans cette âme sublime, et pourquoi ne dirais-je pas divine⁶² ? » Le vocabulaire ici utilisé pour qualifier l'enfant dépasse le monde concret. Ces termes relèvent de l'univers sacré et rappellent le portrait d'un Messie venu indiquer le chemin du salut à ses semblables. D'ailleurs, Louis et son ami ne sont-ils pas en quête d'un grand mystère de la vie ? En témoignent le surnom qu'ils se donnent pour sceller leur union, « les chimistes de la volonté », et l'intérêt porté au sens caché des nombres trois et sept auxquels Louis confère des qualités exceptionnelles. Ainsi, « *Trois* et *sept* sont les deux plus grands nombres *spirituels*⁶³ », informe-t-il. Entendons *spirituel* comme relevant « de l'ordre de l'esprit, de l'âme⁶⁴ », puisque au paragraphe suivant le jeune prodige explique comment ces deux nombres participent à la création et à l'organisation de l'univers :

Trois est la forme des Mondes créés. Il est le signe *spirituel* de la création comme il est le signe *matériel* de la circonférence. En effet, Dieu n'a procédé que par des lignes circulaires. La ligne droite est l'attribut de l'infini ; aussi l'homme qui pressent l'infini la reproduit-il dans ses

⁶⁰ Voir p. 56.

⁶¹ H. de Balzac, *Op. cit.*, *La Comédie...*, Tome XI, p. 606.

⁶² *Id.*

⁶³ *Ibid.*, p. 691.

⁶⁴ Définition proposée par *Le Petit Larousse*, 2009.

œuvres. *Trois* est le Nombre de l'existence, qui comprend la génération et le produit. Ajoutez le Quaternaire, vous avez le SEPT, qui est la forme du ciel. Dieu est au-dessus, il est l'Unité⁶⁵.

Les propos de Louis, de plus en plus obscurs, affirment l'existence d'une codification du monde par des nombres sacrés montrant l'étendue de la puissance du Divin. La réflexion ésotérique côtoie la pensée divine tout en restant distante d'une Église qui n'est pas mentionnée dans la nouvelle. Ce raisonnement n'est donc pas le fruit d'une éducation religieuse – qui verrait là une dérive, une hérésie, voire, une superstition – mais celui d'une analyse marginale influencée par des lectures et des connaissances sur l'occulte. Pour preuve, l'idée que le protagoniste se fait du hasard : « De quel nom appeler le hasard qui rassemblait autour de lui les faits, les livres relatifs à ces phénomènes, et le rendit lui-même le théâtre et l'acteur des plus grandes merveilles de la pensée⁶⁶ ? » Difficile pour Louis de donner une appellation à ce qu'aucune autre personne avant lui n'a défini. Ce hasard, si difficilement nommable, expliquerait pourtant l'existence de tout phénomène sur terre. Chaque objet, chaque événement serait le résultat d'un enchaînement causal particulier de faits, bien connu des pensées superstitieuses⁶⁷. Son explication pousse le raisonnement jusqu'à la divination :

Les événements qui attestent l'action de l'Humanité, et qui sont le produit de son intelligence, ont des causes dans lesquelles ils sont préconçus, comme nos actions sont accomplies dans notre pensée avant de se reproduire au dehors ; les pressentiments ou les prophéties sont l'*aperçu* de ces causes⁶⁸.

L'histoire est donc prédéterminée (puisque'il est possible d'en avoir un *aperçu* en amont), ce qui rappelle une certaine vision de la destinée déjà présente dans *La Peau de Chagrin*, parue une année auparavant. Même issue fatale pour les protagonistes, condamnés pour avoir découvert les mystères de la vie.

La vie matérielle n'a proposé à Louis aucune réponse satisfaisante en dehors de la folie. Peut-être est-ce plus volontiers une récompense pour lui qui accède, grâce à la mort, à un état supérieur situé au-delà du monde connu et répondant à sa soif de connaissances paranormales ? Ne s'exclamait-il pas : « Notre esprit est un abîme qui se plaît dans les abîmes⁶⁹ » ? Une recherche de l'Absolu, au sens philosophique du terme, appréhendée comme universelle, comme si elle était immanente à l'homme : « Enfants, hommes, vieillards, nous sommes toujours friands de mystères, sous quelque forme qu'ils se présentent⁷⁰. »

⁶⁵ H. de Balzac, *Op. cit.*, *La Comédie...*, p. 691.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 636.

⁶⁷ Voir p. 42.

⁶⁸ H. de Balzac, *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 594.

⁷⁰ *Id.*

Dans la même lignée que « Louis Lambert », trois années plus tard, en 1835, paraît *Séraphîta* où superstition et quête mystique sont poussées à leur paroxysme. Comme le précédent récit, le fantastique est critiquable, mais le succès et le thème de *Séraphîta* – transcender la condition humaine afin d'accéder aux mystères célestes – sont d'un intérêt majeur pour nos recherches, et nous éclaire sur le raisonnement de Balzac face au dépassement du fantastique et de la superstition.

Ainsi, l'histoire, à mi-chemin entre fantastique et merveilleux, tire son inspiration des sciences occultes et présente une aventure extraordinaire dans laquelle l'homme, par ses connaissances, sort de toutes matérialité et temporalité. Pour ce faire, l'auteur met en scène un être hors du commun (rappelant Louis Lambert) sexuellement ambigu : Séraphîtus/Séraphîta est un individu androgyne, dont sont épris Wilfrid et Minna. L'attraction pour ce personnage est suscitée avant tout par son caractère angélique ; le personnage aurait d'ailleurs un lien de parenté avec Swedenborg aux visions mystiques. Tout au long du récit, le lecteur découvre le cheminement de l'Ange vers sa destinée céleste. Débarrassé de son enveloppe charnelle, il initie les deux mortels au vu de les mener vers le royaume des Cieux.

Pour cette aventure divine, Balzac s'appuie sur l'occultisme, et l'un des personnages s'interroge sur les phénomènes surnaturels liés à la magie qui l'ont conduit à aimer Séraphîta : « Dès le premier jour, je revins ici pour vous demander des renseignements sur cette créature mystérieuse. Là commença pour moi cette série d'enchantements⁷¹... » Wilfrid parle d'*enchantements*, car une force supérieure irrésistible l'entraîne vers l'être mystérieux. Le jeune homme admet d'ailleurs que la science est encore impuissante à nous éclairer sur les anges, mais l'existence de ces derniers serait possible bien que non vérifiée jusqu'alors : « Mais, après avoir ainsi fait la part de la Matière, il serait déraisonnable de ne pas reconnaître en nous l'existence d'un monstrueux pouvoir dont les effets sont tellement incommensurables que les générations connues ne les ont pas encore parfaitement classés⁷². » Le mystère concernant Séraphîta et ses semblables persisterait depuis des temps immémoriaux, accentuant l'incompréhension à son égard. Plus loin, Wilfrid explique le pouvoir exceptionnel de l'Ange, régnant sur les âmes faibles au moyen de facultés magiques :

Or, je nomme enchantements ces immenses actions jouées entre deux membranes sur la toile de notre cerveau. Il se rencontre dans la nature inexplorée du Monde Spirituel certains êtres armés de ces facultés inouïes, comparables à la terrible puissance que possèdent les gaz dans le monde physique, et qui se combinent avec d'autres êtres, les pénètrent comme cause active, produisent en eux des sortilèges contre lesquels ces pauvres îlots sont sans défense : ils les enchantent, les dominent, les réduisent à un horrible vasselage [...]. Les miracles, les

⁷¹ *Ibid.*, p. 760.

⁷² *Ibid.*, p. 761.

enchantelements, les incantations, les sortilèges, enfin les actes improprement appelés surnaturels ne sont possibles et ne peuvent s'expliquer que par le despotisme avec lequel un Esprit nous contraint à subir les effets d'une optique mystérieuse qui grandit, rapetisse, exalte la création, la fait mouvoir en nous à son gré, nous la défigure ou nous l'embellit, nous ravit au ciel ou nous plonge en enfer, les deux termes par lesquels s'expriment l'extrême plaisir et l'extrême douleur. [...] L'être que nous nommons Séraphîta me semble un de ces rares et terribles démons auxquels il est donné d'étreindre les hommes, se presser la nature et d'entrer en partage avec l'occulte pouvoir de Dieu⁷³.

Le vocabulaire utilisé pour cette description joue sur la dualité : aimée, Séraphîta est un ange divin, mais craint, il serait presque un allié de Satan. Le mystère qui entoure l'être supérieur et l'emprise qu'il a sur tout homme provoquent la perte de repères chez les autres individus. La superstition, en tant que croyance en la magie, tisse la trame du mystère et par conséquent, contribue à l'atmosphère fantastique du récit. Avec ce portrait, le lecteur ne sait plus qui est Séraphîta : un ange, un démon ? Nuit-il aux mortels tombant sous son charme, ou leur donne-t-il l'accès aux Cieux sans contrepartie ? Ces enchantements ne masquent-ils pas un pacte avec le Diable ? Dans *La Peau de Chagrin*, l'alliance avec Satan était claire, mais avec « Louis Lambert » et *Séraphîta*, on peut se demander si cette ouverture au monde supérieur est réellement désintéressée ? Certains personnages restent d'ailleurs sceptiques quant aux facultés surnaturelles de Séraphîta. M. Becker, en bon homme d'Église, ne croit pas en ses pouvoirs. Pour lui, les phénomènes s'expliquent aisément par le somnambulisme et il n'a de cesse de nier toute intervention surnaturelle. Nous sommes d'ailleurs étonnés que ce représentant de l'élite bienpensante n'ait pas argué de *superstitions* ces croyances impies. Au contraire, dans ce roman, c'est la religion qui manquerait de discernement : « “ – Votre père est aveugle ”, dit tout bas Davis à Minna⁷⁴. »

Le scepticisme laisse la place à un véritable engouement pour Séraphîta dont les promesses subliment celles de la religion ordinairement pratiquée⁷⁵. Balzac offre ainsi une voie différente vers le royaume céleste, tout en ménageant la parole biblique. Il ne s'agirait pas de s'attirer les foudres de l'autorité religieuse. Nous insérons ici l'explication de Henri Gautier qui met en lumière la démarche quasiment *diplomatique* de l'auteur visant à faire admettre l'inadmissible sans esclandre :

L'exposé que fait le pasteur Becker de la vie et de la doctrine de Swedenborg, qui dans la longueur de son développement fait figure de hors-texte et sert de prétexte à érudition, a pour effet de créer le climat de mysticité nécessaire à l'histoire et de justifier l'existence du personnage singulier qui en est le centre. Mais c'est aussi la prudence de la part d'un écrivain apprécié comme l'initiateur du réalisme et le maître de la peinture de ce genre, que de placer

⁷³ *Ibid.*, p. 762.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 791.

⁷⁵ Une religion que Balzac remettait en question cinq années auparavant en la dénigrant comme une sinistre vieille femme mourante dans « Les Deux Rêves », voir p. 172.

sous une autorité éminente, régnant sur de nombreux adeptes, une doctrine hasardeuse qui, dans une époque incrédule, pouvait déconcerter une grande partie du public⁷⁶.

Toujours est-il que, sceptique ou non, Balzac associe la connaissance absolue à l'adoration de l'être parfait et termine le roman sur une note merveilleuse, à l'antipode de la *Peau de Chagrin*. Point de souffrance pour obtenir l'éternité, point d'âme livrée au démon, mais un chemin parsemé d'érudition et d'amour. Les sciences occultes, revisitées par notre auteur, mènent peut-être à la folie (à laquelle succomba Louis Lambert), mais aussi et surtout à la plénitude, quête ultime de l'homme.

Une telle apothéose existentielle dans cette œuvre quasi fantastique de Balzac fait figure d'exception.

I Inspirations occultes

Pour autant, les sciences occultes ont continué de lui donner matière à écrire. *Ursule Mirouët* (1841), qui ne se veut certes pas fantastique, présente néanmoins une intervention fantomatique et renvoie à toutes sortes de pratiques occultes et autres pouvoirs surnaturels auxquels nous portons un vif intérêt.

L'histoire est conforme aux thèmes habituels de la *Comédie humaine*, entre innocence et injustice : Ursule Mirouët est une jeune fille orpheline élevée par son oncle, Denis Minoret, qui l'aime comme sa propre enfant. À sa mort, il lui lègue la plus grande partie de sa fortune, malgré les autres membres de la famille dont il connaît la cupidité et dont il sait qu'ils n'attendent que son décès afin de percevoir l'héritage. Malheureusement, Ursule ignorait tout du dessein de son père adoptif. Or, l'un des héritiers se procure le testament et le brûle. Ainsi, chaque descendant du défunt reçoit sa part et l'intruse est évincée ; jusqu'à ce que son oncle, lui apparaissant en songe, l'informe des événements l'ayant privée de son dû. Le coupable, dénoncé, lui restitue le pécule, accablé par le remords. Ursule peut désormais épouser Savinien qu'elle aimait, mais qui était contraint jusque-là de ne lui témoigner son amour que loin du regard maternel refusant une union non conforme au rang de fortune de la famille.

Dans ce contexte typiquement balzacien, plusieurs éléments de superstition ont retenu notre attention. Premier exemple, l'oncle d'Ursule est un adepte de magnétisme. Les descriptions historiques de l'arrivée du mesmérisme en France attestent, une fois encore, d'une grande connaissance de ce sujet chez Balzac. Le second exemple relatif à la superstition

⁷⁶ H. Gautier, « Introduction » de *Séraphîta* de Balzac, *Ibid.*, *La Comédie...*, p. 702.

aborde un thème que nous traitons souvent : le hasard. L'écrivain s'appuie, mais par ironie, sur les propos d'un autre auteur pour évoquer sa conception :

Le monde, disait Diderot, comme effet du hasard, est plus explicable que Dieu. La multiplicité des causes et le nombre incommensurable de jets que suppose le hasard expliquent la création. Soient donnés *L'Énéide* et tous les caractères nécessaires à sa composition, si vous m'offrez le temps et l'espace, à force de jeter des lettres, j'atteindrai la combinaison *Énéide*⁷⁷.

Cette citation, déformée selon la note de l'éditeur, renvoie à une pensée non spiritualiste afin de l'opposer à celle de Minoret. Balzac utilise ici les affirmations de Diderot en tant que défenseur du matérialisme, mais n'adhère guère à ses réflexions, admettant plus volontiers une force supérieure à l'origine du hasard plutôt qu'une explication probabiliste triviale. Une théorie mise en valeur par E. Leborgne, spécialiste de la *Comédie humaine* :

Un des buts recherchés par Balzac est de dénoncer le double aveuglement de l'Église et des Encyclopédistes à l'égard du magnétisme, cette science non mesurable à l'époque. Même les philosophes les plus intrépides – tels Diderot – n'ont pas voulu admettre l'existence de ces « fluides intangibles, invisibles, impondérables ». On déduira aisément et de l'ironie du narrateur et du contexte polémique de cette page que la rêverie stochastique du jeune Diderot n'est que la partie émergée d'un vaste *bêtisier matérialiste* que Balzac ne fait que suggérer⁷⁸.

Bien que passionnantes et ouvrant la voie à de plus amples recherches, nous devons laisser là ces observations nécessitant une lecture plus exhaustive de la *Comédie humaine*. Retenons que, dans son œuvre fantastique (ou s'apparentant au fantastique), Balzac n'envisage pas les sciences occultes comme hérétiques et se détache de toute pensée matérialiste. Cette même démarche animait Nodier⁷⁹ quelques années auparavant. Dans *M. de La Mettrie ou les superstitions*, l'auteur se moquait du médecin La Mettrie parce qu'il ne s'attachait qu'aux apparences faisant de la superstition une croyance stupide. Or, nous en étions venus à la conclusion que Nodier ironisait en réalité sur ce philosophe prenant tout au pied de la lettre. Même interprétation chez Balzac : les sciences occultes nécessitent un cheminement intellectuel se détachant de la réalité matérielle. Le hasard n'est plus simplement le fruit d'un enchaînement fortuit d'événements, mais plutôt l'expression d'une puissance supérieure.

À cela s'ajoute un autre élément de la destinée, très récurrent dans l'œuvre : le pressentiment. Comme Hoffmann⁸⁰, Balzac utilise ce phénomène de l'ordre du magique afin d'alimenter le fantastique. Aussi, lorsque Savinien est pris d'un mauvais pressentiment en voyant Ursule, le lecteur envisage la prédiction de Minoret comme possible. En outre, cela substitue à leur relation interdite une sorte de lien surnaturel. Ils ont d'ailleurs la même

⁷⁷ H. de Balzac, *Ibid.*, *La Comédie...*, p. 822.

⁷⁸ E. Leborgne, « Philosophie matérialiste et discours scientifique dans *Ursule Mirouët*, *La Recherche de l'absolu* et *L'Enfant maudit* », <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr>

⁷⁹ Voir p. 113.

⁸⁰ Voir p. 137.

impression face à la menace de Goupil, le représentant du notaire : « Ursule et Savinien, qui pour la première fois échangèrent un coup d'œil avec cet horrible personnage, éprouvèrent la sensation que cause un crapaud, mais aggravée par un sinistre pressentiment⁸¹. » Même le personnage responsable du vol de l'héritage sent le dénouement approcher : « Un vague pressentiment de malheur courait dans les veines du spoliateur⁸². »

La note de l'éditeur rappelle à ce sujet qu'en matière d'écriture, l'utilisation du pressentiment chez Balzac n'est autre que l'art de préparer l'évènement. Parallèlement, nous l'envisageons comme une force supérieure similaire à celle régissant le hasard et voyons dans cette œuvre une incontestable maîtrise par l'auteur des phénomènes divinatoires.

Ainsi, les signes providentiels viennent au secours des personnages, même les plus vils. Avant de réussir à détruire le testament de Minoret, le maître de poste reçoit un avertissement du Ciel : par deux fois il ne parvient pas à allumer le feu destructeur. Pourquoi s'obstiner ? Ce dernier imagine une force supérieure pouvant le dénoncer : « Peut-être croyait-il vaguement à un hasard qui ferait découvrir son vol, tant que ceux qu'il avait dépouillés seraient là⁸³ ? » Le hasard, une fois encore, est regardé comme une puissance invincible, synonyme de fatalité. Chaque personnage en danger est à l'écoute des manifestations paranormales pouvant le sauver : Ursule, en grande difficulté, est sujette aux prémonitions à quatre reprises, à la suite de rêves. La note de l'éditeur fait le rapprochement avec la correspondance de Balzac dans laquelle Mme de Berny (son amante) lui confiait un fait similaire. Ainsi, le personnage est-il persuadé de sa faculté à prévoir les événements ou à les ressentir malgré l'éloignement : « [...] à quelque distance que Savinien soit, s'il est blessé, je le sentirai dans le même instant⁸⁴ ». L'auteur choisit de confirmer cette faculté chez l'héroïne puisque Ursule sera prévenue en songe de l'accident de son bien-aimé : « Quand son oncle se recoucha dans sa tombe, Ursule entendit le bruit de la pierre qui retombait, puis dans le lointain un bruit étrange de chevaux et de cris d'homme⁸⁵. » De même, par l'avertissement de son oncle, elle confirme à l'avance la mort de Désiré (fils du maître de poste). De telles dispositions tissent la toile de fond du roman et la jeune fille en détresse semble en être généreusement dotée.

Non seulement Ursule pressent, mais elle voit aussi dans l'au-delà. Le rêve lui permet de recevoir la visite de son parrain décédé. Le narrateur évoque alors une « vision

⁸¹ H. de Balzac, *Op. cit.*, *La Comédie...*, Tome III, p. 887.

⁸² *Ibid.*, p. 955.

⁸³ *Ibid.*, p. 929.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 901.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 970.

surnaturelle⁸⁶ », un « spectre⁸⁷ », un vocabulaire fantastique pour un phénomène qu'explique le prêtre. Les pensées de son parrain étant dispersées dans l'atmosphère depuis sa mort, il n'est pas étonnant qu'Ursule les ait reçues : « [...] si les idées se meuvent dans le monde spirituel, votre esprit a pu les apercevoir en y pénétrant⁸⁸ ». Un homme d'Église proposant des explications swedenborgiennes... Ceci n'est pas sans nous rappeler le pasteur Becker dans *Séraphîta*⁸⁹ et nous conduit à constater de nouveau chez Balzac ce tact consistant à insérer dans son œuvre sa passion des sciences occultes tout en ménageant l'hégémonie religieuse.

Enfin, un dernier élément de superstition mérite notre attention : le talisman. Déjà utilisé à deux reprises dans *La Peau de Chagrin* et *La Dernière Fée*, l'objet supposé magique est censé venir en aide à Savinien. Ursule lui propose en effet une mèche de ses cheveux transformée en bracelet afin de le protéger : « Puisse mon présent écarter de vous tous les périls en vous rappelant que ma vie est attachée à la vôtre⁹⁰. » Des liens extraordinaires unissent une fois de plus les amants, donnant raison à la providence : leur amour, plus fort que tout, vient à bout des pires conspirations. Le talisman aurait préservé la vie de Savinien malgré les péripéties mortelles.

La puissance de l'amour, qu'elle unisse deux amants ou un père à son enfant, surpasse donc toutes les lois de la nature et toute la vilénie humaine. De même, retenons la toute-puissance de la destinée : Ursule était née pour vivre fortunée et heureuse. Pouvoirs et manifestations surnaturels à l'appui, la jeune fille, érudite qui plus est, était invincible.

* *
*

Et c'est bien là une grande préoccupation de Balzac : le savoir. Nous avons vu au cours de cette étude que les individus ignares et vils n'accèdent jamais à la félicité. Seuls les personnages avides de connaissance sont valorisés et acquièrent une perception supérieure à toutes les lois de la physique. Les récits fantastiques empreints de superstition mènent tous à l'espoir d'une seconde vie, affranchie de la matérialité. *Une superstition vaut une espérance* résonne dans chacune de ces aventures où l'homme n'est pas satisfait de sa condition triviale. Parfois, comme dans *La Peau de Chagrin* et « Le Chef-d'œuvre inconnu », cette quête mène à l'ultime châtement, car l'usage du talisman est à double tranchant. Désespéré au commencement du roman, Raphaël le restera jusqu'à sa mort. Même issue pour le peintre fou

⁸⁶ *Ibid.*, p. 959.

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 962.

⁸⁹ Voir p. 181.

⁹⁰ H. de Balzac, *Ibid.*, p. 899.

ou le naufragé qui a corrompu la croyance. C'est peut-être cela qui fait la différence avec les autres personnages auxquels Balzac propose une fin plus optimiste : le respect de la vie, de ses mystères, et de son devenir au-delà des frontières connues. Une vision, à la fois en parallèle et en marge de l'idéologie religieuse, que l'auteur manipule au gré de ses interrogations métaphysiques. Il s'agit de trouver par tous les moyens l'accession à l'inconnu en déclinant la superstition sous de multiples formes.

Ses premiers écrits se caractérisent par l'usage d'une croyance traditionnelle – nous pensons au « Centenaire » – calquée sur un folklore peu original. Mais même derrière ces caricatures se dissimule souvent une réinterprétation de la superstition. *La Dernière Fée* traite du bon et du mauvais usage de la croyance, au même titre que les récits de « Jésus-Christ en Flandre » et « Le Grand d'Espagne », illustrant une vertu moralisante de la superstition. Dès 1830 déjà, en abordant le thème du rêve, Balzac amalgamait celle-ci avec la recherche scientifique, plus généralement regroupées sous l'appellation de sciences occultes. Toutefois, le fonds historique et médical des « Deux Rêves » crédibilise les récits tout en autorisant un éloignement raisonnable dans la fiction. Il ne faudra qu'une année supplémentaire pour que l'auteur immerge définitivement son imaginaire dans l'occultisme.

Avec « Le Chef-d'œuvre inconnu », « Louis Lambert » et *Séraphîta*, la pensée ésotérique égale la pensée divine, et conduit ses protagonistes vers une initiation céleste. La qualité exceptionnelle du pinceau de l'artiste initié et les facultés intellectuelles de l'enfant prodige et de l'ange androgyne transcendent la condition humaine et les élèvent à une complète plénitude. Le hasard est là vécu comme une puissance divine, mettant en exergue la codification du monde réel. Les chiffres possèdent un sens sacré, dont l'accès n'est réservé qu'à l'élite capable de pénétrer les mystères célestes. Entre démence et génie, Balzac tranche. Louis Lambert et Frenhofer meurent fous, Séraphîta atteint – aliénation merveilleuse – les Cieux.

Ursule Mirouët, quant à elle, retrouve seulement sa condition sociale malgré de profondes dispositions surnaturelles. En effet, lorsque notre auteur s'écarte quelque peu des sentiers battus du fantastique pour un roman aux tonalités plus formelles (droiture contre injustice), il réfrène son envolée ésotérique. La protagoniste ne succombe nullement à la folie, car elle n'était pas en quête d'Absolu, mais seulement de justice et d'amour. Son érudition, associée à ses talents prophétiques ne l'ont menée ni à sa perte ni aux cieux mais simplement au bonheur et à la fortune. Notons qu'Ursule est le seul personnage principal féminin de ce corpus relatif à la superstition et que vingt années séparent cette sympathique jeune fille aux mœurs plus que superstitieuses des paroles pour le moins dégradantes d'un Tullius misogyne.

L'œuvre fantastique de Balzac ne se résume évidemment pas à ces quelques références. Pour autant, les autres récits ne permettaient pas une étude intéressante de la superstition. « Melmoth réconcilié » (1835) propose un portrait classique du diable : tous les spécialistes de la superstition s'accordent à voir en cette icône du Mal une figure emblématique de notre sujet. Elle est également présente dans « L'Élixir de Longue Vie » (1830) ; nous avons néanmoins choisi de passer ce conte sous silence, car aucun autre élément de superstition n'est à relever. Balzac est là plutôt préoccupé par la confrontation Dieu/diable, et retenir ces textes pour notre étude aurait dérouté notre analyse vers des questionnements plus religieux que superstitieux. Bien que Balzac ait tenté à plusieurs reprises d'amalgamer ces deux types de croyances (songeons au pasteur Becker et au prêtre d'*Ursule Mirouët*), nous préférons les dissocier et approfondir la voie parallèle, mystique, qui lui était chère : celle de la croyance en une autre fin, en une autre histoire encore non écrite. Celle qui donne un second sens à la vie⁹¹.

⁹¹ Comme l'a remarqué P.-G. Castex dans son *Anthologie du conte fantastique français* : « Le fantastique a été pour lui un moyen d'exprimer sa philosophie ; il répond à son souci le plus profond et à ses ambitions les plus hautes. » *Op. cit.*, p. 99.

IV Théophile Gautier

Parler de superstition chez Théophile Gautier relève presque du pléonasme. La légende¹ a fait de cet auteur un esthète particulièrement superstitieux ; un penchant qui s'est vérifié dans son œuvre fantastique², pour peu qu'on se laisse tenter par une interprétation biographique. Outre ce mythe du conteur piégé par ses propres fantaisies, l'aventure fantastique chez Gautier répond particulièrement à un idéal esthétique auquel la superstition a su apporter une note à la fois originale et traditionnelle. Parti, dans un premier temps, sur les traces de l'initiateur allemand, le conteur français a usé du fantastique et de la superstition au service de son inspiration romantique. Un bouleversement littéraire qui a soulevé une importante polémique lors de la bataille d'Hernani dans laquelle Gautier – aux côtés de Gérard de Nerval notamment – prit part avec conviction. Les règles devaient changer, la littérature devait gagner en liberté. Comme l'a souligné Gautier dans l'*Histoire du romantisme* (1871) : « Nous avons eu l'honneur d'être enrôlés dans ces jeunes bandes qui combattaient pour l'idéal, la poésie et la liberté de l'art, avec un enthousiasme, une bravoure et un dévouement qu'on ne connaît plus aujourd'hui³. » Une exhortation fougueuse à la beauté de la création dont les contours sont clairement définis dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ; car c'est l'expression de quelque besoin ; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature⁴. »

Cet adepte de l'art – poétique, pictural et musical –, à la fois théoricien et praticien, propose de transfigurer la réalité afin de détacher l'homme de sa vulgaire condition. En conséquence, son fantastique, las d'un réel communément ordinaire, se construit autour de son attachement à la beauté absolue, provoquant une rencontre systématiquement bouleversante de l'amour interdit et destructeur. La femme, objet de désir et symbole de

¹ Les témoignages des proches de l'auteur le présentent comme un homme particulièrement superstitieux. Le gendre de Gautier, Émile Bergerat, ainsi que sa fille, Judith, ont chacun relaté des anecdotes et des manies superstitieuses au sujet de l'auteur. « Il n'était pas superstitieux, il était la superstition même [...]. Il croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie, aux sens des songes, à la divination des moindres accidents : couteaux en croix, salière renversée, trois bougies allumées, que sais-je encore ? », écrit É. Bergerat dans *Entretiens, souvenirs et correspondance, dixième entretien*, p. 166. [Repris par P.-G. Castex, *Op.cit.*, *Anthologie...*, p. 216.]

² La part fantastique de certains contes de Th. Gautier est discutable, comme celle de « La Cafetière », de *Jettatura*, de « Deux acteurs pour un rôle », de « La Morte amoureuse », d'« Omphale », et d'*Avatar*, qui ne répondent pas scrupuleusement aux caractéristiques du genre. Nous les intégrons néanmoins à notre étude, car ils participent à la compréhension de l'usage de la superstition dans l'évolution littéraire de l'auteur.

³ Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2007, p. 1. [1^{re} édition, Charpentier, 1877.]

⁴ Th. Gautier, *Œuvres, choix de romans et de contes*, Robert Laffont, Paris, 1995, p. 193.

perfection, anime l'œuvre fantastique de Gautier et se trouve régulièrement confrontée à la superstition. Mi-ange, mi-démon, le personnage féminin s'entoure d'un mystère propice à la croyance et au fantastique.

Mais derrière ces réflexions d'esthète, dans la préface des *Jeunes-France* (1833), Gautier prétend, négligemment, ne trouver aucun autre divertissement que les contes susceptibles d'assouvir son besoin d'écriture : « Ne me méprisez donc pas parce que j'ai fait des contes ; j'ai pris ce parti, parce que c'est ce qu'il y a de moins littéraire au monde : à ma place, vous eussiez agi de même pour avoir le repos⁵. » Par-delà l'ironie, le conteur semble être la proie d'une force supérieure le poussant à écrire et ne trouve *le repos* que par la production de contes, activité futile : « Ainsi, n'étant bon à rien, pas même à être Dieu, je fais des préfaces et des contes fantastiques ; cela n'est pas si bien que rien, mais c'est presque aussi bien, et c'est quasi synonyme⁶. » C'est ce même *rien* qui est valorisé quelques années plus tard dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Paradoxalement, les contes, *presque aussi bien* que rien, seraient donc inutiles. Inutilement beaux du goût de Gautier. Car, si ce qui est utile est laid, par opposition, les contes participent à ce *qu'il y a de vraiment beau*. L'ironie de ces préfaces annonce déjà les grandes motivations de Gautier : un fond teinté d'idéaux, tissé sur une toile ludique. Nous avons déjà constaté chez des auteurs antérieurs à Gautier ce goût du divertissement en tant que motif de l'écriture : Nodier le premier, était désireux de rompre avec l'ennui.

Ainsi, entre esthétisme, divertissement, dépassement du réel et légendes ancestrales, Gautier colore le fantastique de ces petits *riens* de superstition procurant à l'homme la beauté absolue que ses besoins ont pervertie par leur naturelle ignominie. Nous verrons au fil de cette étude que la superstition répond également aux questionnements existentiels de notre auteur, apparaissant sous différentes formes, du premier au dernier conte.

A Influences hoffmanniennes

Dans son premier conte déjà, « La Cafetière », paru en 1831, Gautier fustige la nature ordinaire de l'homme et dépeint un monde parallèle dans lequel l'amour, la beauté et le raffinement promettent une expérience inoubliable. Comme l'a remarqué Cl. Lacoste-Veysseyre dans sa présentation du conte, Gautier suivra ce schéma fantastique jusqu'à sa dernière œuvre :

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

Les grandes lignes qui structurent son microcosme de conteur fantastique se dessinent avec une netteté qui ne se démentira jamais : le héros est un jeune homme, à qui le fantastique apporte un moment de bonheur intense approchant de la perfection par un amour passionné, qui est à la fois fatal dans le sens de la tragédie antique et épanouissant au-delà de toute espérance⁷.

Une dualité souffrance/extase qui, pour P.-G. Castex, fait écho aux tribulations des artistes romantiques. En effet, ce premier récit est marqué des tourments d'un jeune romantique bouleversé : « Dans *La Cafetière* comme dans ses premières poésies, Gautier reproduit les mouvements d'une sensibilité que la vie a déjà froissée⁸. » Mais au lieu de l'anéantir, ce désenchantement exacerbe son imagination, le poussant à chercher la réponse dans l'univers pictural qui est à la fois si semblable et si distinct de la réalité. Le conte plonge alors son protagoniste, Théodore, dans une merveilleuse aventure artistique et amoureuse articulée autour de croyances légendaires.

Ainsi, ne trouvant pas le sommeil après une journée de voyage harassante, Théodore est confronté à des hallucinations parmi lesquelles une cafetière prend vie au milieu de personnages sortis des tableaux accrochés au mur. Passionnément épris pour l'une des demoiselles, Angéla, il participe aux festivités et passe la nuit auprès d'elle. Mais lorsque la fête se termine, la demoiselle s'affaiblit et meurt dans ses bras, n'abandonnant comme souvenir de cet amour que quelques morceaux de porcelaine, comme si elle était redevenue cafetière avant de s'éteindre. La fin de la nouvelle nous révèle qu'Angéla était probablement la sœur de l'hôte, morte deux ans auparavant au-cours d'un bal.

Il est certain que ce conte est inspiré d'une œuvre d'Hoffmann : c'est bien la bouilloire du « Spectre fiancé » que l'on retrouve chez Angéla. Gautier est redevable d'une grande influence à l'initiateur allemand et confirme cette filiation par l'hommage qu'il lui rend dans son article « Les contes d'Hoffmann », paru en 1836 dans *La Chronique de Paris* : « Hoffmann, en effet, est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables⁹. » À cette qualité, Gautier ajoute l'habileté du maître allemand à se démarquer dans un genre qui accepte toutes les excentricités possibles (aussi bonnes que mauvaises), et à s'être fait une renommée en France, car « avec une pensée voltairienne, une lampe de cristal et de grandes fenêtres, écrit-il, un conte d'Hoffmann est bien la chose du monde la plus impossible¹⁰ ». L'auteur

⁷ Cl. Lacoste-Veysseyre, notice de « La Cafetière » de Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002, p. 1239.

⁸ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie*...

⁹ Gautier Th., « Étude sur les contes fantastiques d'Hoffmann », *Op. cit.*, *Contes fantastiques d'Hoffmann I*, Marabout, Editions Phébus, Paris, 1982, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

français admire le tour de force d'Hoffmann que constitue sa renommée posthume à un génie littéraire dédié aux « légendes merveilleuses¹¹ » auprès d'un peuple réputé sceptique. Ces mêmes légendes qui sont aux prises avec la superstition¹², et dont l'auteur allemand a fait abondamment l'usage. Fidèle à son modèle, Gautier s'inspire du folklore d'antan pour alimenter ses écrits fantastiques, réactualisant légendes et croyances en tous genres. Ainsi, nous explique P. Tortonese à propos de Gautier : « Il ne s'agit pas, pour lui, de sacrifier sur l'autel de l'antique, pour obtenir un sauf-conduit vers l'avenir. Mais, au contraire, de piller dans toutes les traditions, toutes les époques, toutes les tendances, tous les registres, ce qui se prête à une nouvelle manifestation¹³. » Gautier nous « fait voir à nouveau¹⁴ » les histoires d'autrefois, manipulant parfois les superstitions à la manière de son inspirateur.

Ainsi, comme dans « Le Spectre fiancé », le phénomène extraordinaire se produit simultanément à l'apparition de la cafetière. Toutefois, est-il possible que la « cafetière » de Gautier soit l'équivalent de la « bouilloire » d'Hoffmann ? La définition de cafetière du *Petit Larousse* explique : « Récipient ou appareil ménager pour préparer le café. » Retirons l'anachronisme *appareil ménager*, et accordons-nous un instant pour nous remémorer le « récipient » de nos aïeux. Nous conviendrons que le café était préparé à l'aide d'un contenant émaillé, composé d'un long bec verseur, d'une anse de taille équivalente et d'un couvercle. De forme assez allongée, c'est la seule différence notoire qui la distingue de la bouilloire. La définition de cette dernière donnée par *Le Petit Larousse* confirme la ressemblance : « Récipient en métal, généralement avec bec, anse et couvercle, pour faire bouillir de l'eau. » Le matériau de la bouilloire diffère également, mais qu'importe. Pour Gautier, les deux ustensiles n'en font qu'un. Nous en avons pour preuve son article sur Hoffmann, dans lequel il fait l'amalgame entre les deux objets :

Cependant l'eau s'échauffe, la *bouilloire* se met à jargonner et à siffler ; Hoffmann, qui commence à être inquiet lui-même, écoute les fredonnements de la *cafetière* avec un sérieux si intense, que vous vous dites avec effroi qu'il y a quelque chose là-dessous qui n'est pas naturel et que vous restez dans l'attente de quelque événement extraordinaire¹⁵ [...].

Cet élément déclencheur du fantastique est donc réutilisé par Gautier pour son premier conte. Retenons que la référence superstitieuse d'un tel objet, valable pour « Le Spectre fiancé », est tout autant d'actualité pour « La Cafetière ». Pour Hoffmann, la bouilloire annonçait l'arrivée du monde surnaturel : « écoutez la petite chansonnette de spectre que commence à chanter la

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² Voir l'étude d'Hoffmann, p. 146.

¹³ Th. Gautier, *Ibid.*, p. VI.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Chronique de Paris* du 14 août 1836.

bouilloire¹⁶ » ; chez Gautier, cette même *chansonnette de spectre* sort littéralement de la toile, puisque l'ustensile déclenche l'arrivée des fantômes en musique, pour une scène de bal.

Mais déjà, en pénétrant dans la chambre proposée par l'hôte, Théodore remarque un changement, car il a l'impression d'entrer « dans un monde nouveau¹⁷ ». Dès cet instant, les repères spatio-temporels sont bousculés. De plus, le surnaturel, d'ordinaire effrayant, est empreint de comique : « tous ces personnages présentaient un spectacle si bizarre que, malgré ma frayeur, je ne pus m'empêcher de rire¹⁸ ». Faut-il voir en cette déclaration un hommage à Hoffmann dont les récits fantastiques comportaient en filigrane une trame humoristique ? Retenons surtout que Gautier, aux prémices de son écriture fantastique, joue sur tous les registres. En conséquence, il emprunte à son prédécesseur les superstitions d'usage pour ce premier conte. Ainsi, minuit¹⁹, en canon du genre, vient altérer le cours des événements ordinaires, marquant le début des festivités avec des invités qui sortent du tableau pour festoyer jusqu'à une heure du matin. À cet instant précis, Théodore perd tout contact avec la réalité. Minuit provoque une rupture de l'espace-temps et le détache de l'univers vulgaire en le propulsant aux côtés des personnages picturaux :

Je n'avais plus aucune idée de l'heure ni du lieu ; le monde réel n'existait plus pour moi, et tous les liens qui m'y attachent étaient rompus ; mon âme dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l'infini ; je comprenais ce que nul homme ne peut comprendre, les pensées d'Angéla se révélant à moi sans qu'elle eût besoin de parler ; car son âme brillait dans son corps comme une lampe d'albâtre, et les rayons partis de sa poitrine perçaient la mienne de part en part²⁰.

Débarrassé de son corps encombrant, le protagoniste acquiert une dimension quasi-céleste. Le monde tangible est alors présenté comme sale, dégradant, à l'aide d'une référence biblique indubitable : la « prison de boue²¹ ». Il en va de même de la fusion des âmes amoureuses : Théodore et Angéla ne font plus qu'un. La *Sainte Bible* précise que la femme et l'homme furent créés à partir d'un seul corps : le fantastique permet le retour à cette création. Un état unique pour l'être délivré de son enveloppe charnelle : nous ne sommes pas loin de l'ange androgyne que décrira Balzac quatre ans plus tard dans *Séraphîta*²² (1835). Derrière la

¹⁶ E.T.A. Hoffmann, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 319.

¹⁷ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ Voir notre étude de « minuit » dans l'œuvre d'Hoffmann, p. 130.

²⁰ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 8.

²¹ La *Sainte Bible* déclare que l'homme fut créé avec de la terre : « Alors, Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant. » (Les Éditions du Cerf, 1998.) Sous la plume de Gautier, la terre devient crûment de la boue.

²² Une filiation difficile à éclaircir, malgré la profonde amitié qui unissait les deux hommes de lettres depuis cette année de 1835 (Gautier relate cette rencontre dans son hommage à *Honoré de Balzac*, Éd. Poulet-Malassis et Debroise, Paris, 1859). Balzac s'inspira peut-être de cette première nouvelle de Gautier afin d'alimenter sa

référence biblique, ce tout premier conte porte la marque d'une superstition qui articule le fantastique : minuit suspend le temps, donnant au protagoniste l'opportunité de quitter l'emprisonnement dégradant du vulgaire pour atteindre une fusion charnelle céleste, le tout dans un songe pictural aux confins de la beauté absolue. En 1831, « La Cafetière » embrassait d'ores et déjà les idéaux de l'œuvre romanesque de Gautier, alors âgé de vingt ans.

Pour son second conte, tiré des *Jeunes-France*, « Onuphrius » (1832), c'est de nouveau dans l'œuvre d'Hoffmann que notre auteur a puisé son inspiration. Dans ce récit aux accents moqueurs, paru un an après « La Cafetière », le jeune conteur semble surtout évoquer sa filiation hoffmannienne : l'aventure abracadabrante d'Onuphrius paraît s'être échappée d'un conte allemand du siècle précédent. Cet homme de lettres qui apprécie particulièrement les lectures fantastiques, notamment celles d'Hoffmann, a la certitude que ses rêves vont se réaliser. De multiples aventures extraordinaires lui font croire qu'il n'appartient plus au monde des vivants et que le diable se joue de lui. Il sombre finalement dans la folie, ne sachant plus discerner le songe de la réalité.

Derrière l'apparente ironie qui, en effet, « met en cause les poncifs du genre fantastique²³ » sans pour autant les dénigrer totalement, nous percevons les stigmates de la superstition chers à Gautier. Le personnage, qui sait « faire jaillir quelque chose de fantastique et d'inattendu », possède le don de seconde vue, tel un magicien. Contrairement à un individu ordinaire, il a la capacité de voir au-delà de la réalité commune. N'étant pas encore en proie à la folie, le rapport d'Onuphrius avec ce monde chargé *d'inattendu* provoque au commencement une peur superstitieuse :

Puis, je n'ose l'avouer qu'en tremblant, dans ce siècle d'incrédulité, cela pourrait faire passer mon pauvre ami pour un imbécile : il avait peur. De quoi ? Je vous le donne à deviner en cent ; il avait peur du diable, des revenants, des esprits et de mille autres billevesées ; du reste, il se moquait d'un homme, et de deux, comme vous d'un fantôme.

Le soir il ne se fût pas regardé dans une glace pour un empire, de peur d'y voir autre chose que sa propre figure ; il n'eût pas fourré sa main sous son lit pour y prendre ses pantoufles ou quelque autre ustensile, parce qu'il craignait qu'une main froide et moite ne vînt au-devant de la sienne, et ne l'attirât dans la ruelle ; ni jeté les yeux dans les encoignures sombres, tremblant d'y apercevoir de petites têtes de vieilles ratatinées emmanchées sur des manches à balai²⁴.

Ainsi, nous remarquons que son fantastique ne vient pas d'un univers au-delà de la réalité, mais se construit, par la pensée superstitieuse, au sein même de cette réalité :

Pour avoir trop regardé sa vie à la loupe, car son fantastique, il le prenait presque toujours dans les événements ordinaires, il lui arriva ce qui arrive à ces gens qui aperçoivent, à l'aide du microscope, des vers dans les aliments les plus saints, des serpents dans les liqueurs les plus

théorie de l'Absolu ; Gautier lui-même était un adepte des écrits de son ami, et donna à l'un de ses chats le nom du protagoniste balzacien : Séraphîta (voir Th. Gautier, *Ménagerie intime*, Aniwa Publishing, Paris, 2003).

²³ Selon P. Whyte, Notice d'« Onuphrius », dans *Romans, contes et nouvelles de Th. Gautier*, Op. cit., p. 1245.

²⁴ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 45-46.

limpides. Ils n'osent plus manger ; la chose la plus naturelle, grossie par son imagination, lui paraissait monstrueuse²⁵.

À ne plus oser regarder, Onuphrius s'est interdit de vivre dans le monde ordinaire, et tel un Don Quichotte romantique, il transforme son univers en une mascarade hoffmannienne :

Quand il était seul dans son grand atelier, il voyait tourner autour de lui une ronde fantastique, le conseiller Tusmann, le docteur Tabraccio, le digne Peregrinus Tyss, Crespel avec son violon et sa fille Antonia, l'inconnue de la maison déserte et toute la famille étrange de Bohème ; c'était un sabbat complet, et il ne se fût pas fait prier pour avoir peur de son chat comme d'un autre Mürr²⁶.

Point de combat chevaleresque en ces pages, car le protagoniste succombe à sa frayeur, terminant son existence dans les mêmes affres que son inspirateur²⁷.

Mêmes terreurs, et mêmes croyances. Le hasard, précieux pour nos auteurs, permet l'intrusion du diable. Par l'intermédiaire d'un miroir – lui aussi sujet à la superstition –, le hasard fait surgir le Malin dans la réalité : « Ses regards flottaient devant lui sans se fixer particulièrement sur rien : le hasard fit qu'ils tombèrent sur une grande glace de Venise à bordure de cristal²⁸ [...] ». Merveilleux *hasard* qui fait basculer plus profondément dans le fantastique. Amalgamé à la superstition du miroir, il libère la voie pour le diable. Ce dernier objet est d'ailleurs affectionné par Gautier, qui le réutilisera dans son ultime œuvre fantastique, *Spirite*²⁹. Évidemment, un personnage qui s'évade d'un cadre n'est pas sans nous rappeler la scène de bal de « La Cafetière ». Donner naissance à des êtres surnaturels (supérieurs, en beauté ou en mal) depuis un reflet est une obsession de notre conteur ; nous aurons le loisir de revenir sur ce sujet avec « Omphale », « La Toison d'Or » et *Spirite*. Chez Gautier, la superstition est donc une source récurrente au service de l'écriture fantastique, nous reparlerons également de l'emploi du hasard, qui est aussi d'usage constant dans son œuvre.

Pour autant, certaines croyances restent isolées et ne seront pas réutilisées. Le rubis, par exemple : c'est grâce à cette pierre que notre personnage reconnaît le diable. En possession d'un tel joyau, « symbole de victoire et de réussite³⁰ », le Malin s'approprie, par association, toutes les qualités de notre personnage en le vidant de son identité intellectuelle.

²⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ Hoffmann sombra progressivement dans la folie jusqu'à sa mort. Voir également la biographie proposée par P. Péju, *E.T.A. Hoffmann, biographie, Hoffmann et ses doubles*, Editions Garamont-Archimbaud, 1988.

²⁸ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 58.

²⁹ Voir p. 234.

³⁰ Définition de « rubis » proposée par J.-M. Pedrazzani dans *Le Dictionnaire des superstitions*, Édition Contre-Dires, Paris, 2011, p. 394.

Gautier manie donc la superstition afin de retranscrire la nouvelle réalité d'Onuphrius, victime de ses lectures et de ses peurs. À trop croire, il se retrouve piégé par ses pires craintes, dont les apparitions seront fatales pour sa santé mentale. La superstition entretient l'aventure dans ce second conte paru dans les *Jeunes-France*, posant ainsi « les fondements d'une esthétique ludique qui sous-tendra les œuvres à venir³¹. »

B De l'inspiration hoffmannienne au vampirisme

En effet, dans « Omphale, Histoire Rococo », paru en 1834, Gautier s'est attaché à produire une œuvre où l'esthétisme et la superstition sont mis au service d'une écriture aux exigences du style rococo. Fasciné par ce courant faisant rejaillir les beautés d'autrefois considérées comme nobles, Gautier est retourné sur les traces d'Hoffmann pour l'écriture d'« Omphale » et confirmera cet engouement dans son œuvre poétique avec « Watteau » (1835), « Rococo » (1836) et « Rocaille » (1836). Répondant à ses exigences littéraires, le rococo « dans le dynamisme de ses arabesques, révèle aux yeux d'un jeune romantique des années 1830 une vie latente mais ardente qui ne demande qu'à reprendre son cours³² ». L'usage de la superstition permet de retourner à cette *vie latente*, de faire un retour dans le temps.

Comme pour « La Cafetière », ce conte présente un amour hors norme, transgressant les frontières entre réel et art décoratif : un jeune homme, récemment diplômé, loge chez son oncle le temps de réfléchir à son avenir professionnel. Il est hébergé dans une annexe délabrée, nommée *Délices*. La première nuit, le jeune homme rencontre Omphale, une jeune femme échappée d'une tapisserie. Nuit après nuit, une idylle s'installe laissant, au jour venu, notre protagoniste dans un état de santé préoccupant. Inquiet, l'oncle ne tarde pas à découvrir l'aventure et fait reléguer la tapisserie au grenier. Le jeune homme est renvoyé chez lui, loin d'Omphale et du tableau, qu'il ne croisera que plusieurs années après, lors d'une brocante. Devancé de peu par un autre acheteur, il ne reverra plus jamais sa bien-aimée.

À première vue, aucun élément véritablement superstitieux n'est à relever dans ce conte, et bien qu'Omphale puisse être comparée à une revenante, aucune terreur n'émane de cette apparition. Nous sommes plus proches d'une image qui prend vie, comme dans « La Cafetière », que dans une histoire de fantômes. Mais ici, aucun bal, pas de musique ni d'invités. La scène de rencontre, très intime, ne prend vie qu'entre le narrateur et Omphale.

³¹ P. Whyte, notice des *Jeunes-France*, *Op. cit.*, p. 1246.

³² *Ibid.*, p.1290.

Pas de bouilloire non plus : une jeune femme, inspirée d'un mythe³³ et dont le portrait est tissé sur la tapisserie, s'anime sous le regard de son admirateur. Gautier, trois années après Angéla, réutilise la superstition relative au portrait. Qu'il prenne forme d'une peinture, d'une statue ou d'une tapisserie, le portrait, en tant que copie inanimée du réel, est fortement marqué de superstition. La définition proposée par É. Mozzani éclaire davantage la crainte relative à cette croyance : « De même que le miroir emprisonne le reflet et l'âme de celui qui s'y mire [...], le portrait d'une personne, par dessin, peinture ou photographie, contient son essence même³⁴. »

En réalité, la jeune femme représentée sur la tapisserie est la marquise de T*, décédée. Nous comprenons dès lors que son âme est emprisonnée dans le tissu et qu'elle est une revenante désireuse de s'emparer du cœur du narrateur. L'intrigue amoureuse, entre mythe et envoûtement, est un danger pour le jeune homme qui dépérit au fur à mesure que les jours passent, tant il se languit de retrouver Omphale à la nuit tombée. Le narrateur serait-il victime d'un charme ? Une âme manipulant les sentiments d'un collégien et qui bouscule sa vie en absorbant son énergie vitale, cela relève sans aucun doute d'un autre phénomène connu de l'univers surnaturel et superstitieux : le vampirisme. Réactualisé par Gautier, bien sûr : Omphale ne possède pas de grandes dents ni ne se nourrit de sang ; mais elle ne sort que la nuit et, en vampire des temps modernes, vide son amant de son fluide vital. Comme l'explique E. Valls de Gomis dans *Le Vampire au fil des siècles*, ce monstre est désormais présenté comme un être anobli, sa nature sauvage est atténuée : « Contrairement aux périodes précédentes où la sauvagerie prédominait, après les vampires historiques de rang aristocratique mais de mœurs bestiales, le vampire se veut désormais plus noble que sauvage³⁵. »

³³ Le mythe dont s'est inspiré Gautier est celui de la reine de Lybie, nommée Omphale, « liée à la légende d'Héraclès. Pour se purifier d'un meurtre, le héros devient son esclave. À son service, il débarrasse le pays des monstres et des pillards, soumet ses ennemis et remporte de riches butins. Omphale, pleine d'admiration, le libère et l'épouse ». *Op. cit.*, *Le Petit Robert*...

³⁴ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1474. À la découverte du daguerréotype, le milieu littéraire est particulièrement sensible à la révolution du portrait qu'il suscite, et provoque, au premier abord, certaines craintes de l'ordre de l'occultisme. Balzac, par exemple, appréhende la prise de vue, craignant de perdre des parties de son âme. Une phobie rapportée par Nadar dans *Quand j'étais photographe* (Flammarion, Paris, 1900), qui est très certainement exagérée : l'auteur de *La Comédie Humaine* fait fréquemment allusion au génie de l'invention dans ses essais et romans (*Théorie de la démarche*, *Cousin Pons*, *Splendeurs et misère des courtisanes*), voyant là un pouvoir extraordinaire, sans être dangereux pour autant. La peur de Balzac a laissé place à l'exaltation. Cette interprétation superstitieuse de l'emprise de l'âme dans une copie picturale est également le thème des *Peintures prophétiques* (1837) de N. Hawthorne : les âmes contenues dans la toile révèlent un futur tragique pour les modèles.

³⁵ E. Valls de Gomis, *Le Vampire au fil des siècles, enquête d'un mythe*, Cheminements, 2005, p. 83.

La représentation de ce *monstre* sur une tapisserie est un autre élément de superstition. É. Mozzani nous explique que le portrait suppose une interprétation magique en relation avec des forces malignes : « les artistes passaient pour être familiers de la sorcellerie, voire de collaborer avec le diable ». Se mettre en position de créateur, dont les représentations imitent la réalité à la perfection, est un jeu dangereux. Dans l'esprit d'un dévot, seul Dieu a la capacité de donner la vie ; par opposition, celui qui l'imité se tourne vers le diable. En conséquence, Omphale, dont le portrait prend vie, ne peut être issue que d'une main infernale, propageant le Mal. Le protagoniste, jeune et inexpérimenté en amour, est trompé par les apparences séductrices de ce vampire et reste piégé jusqu'à l'intervention salvatrice de son oncle.

La superstition mise en œuvre dans cette nouvelle participe à l'élaboration du personnage fantastique, aimé mais destructeur, menant le narrateur (et protagoniste) à sa perte. Le lecteur n'est pas submergé de superstitions, comme cela pouvait être le cas avec les textes d'Hoffmann, mais progresse dans un univers où la croyance est finement distillée, comme voilée mais susurrée par l'intrigue amoureuse. Tout en concrétisant ses idéaux d'esthétisme au moyen du rococo, Gautier remanie les poncifs du genre, faisant apparaître le conte comme une « allégorie de la mode nouvelle, qu'elle accompagne dans son essor³⁶ », sans pour autant en faire un usage systématique : « Omphale » est l'unique conte fantastique directement inspiré du rococo.

Alors, lorsqu'en 1836 Gautier reprend le thème de la vampire pour « La Morte amoureuse », le style est plus épuré, et le fantastique reste difficile à cerner, comme l'explique Cl. Lacoste-Veysseyre : « on ne trouve jamais de coups de théâtre retentissants, d'apparitions *fantastiques* (au sens courant du mot). Le glissement dans le fantastique se fait insensiblement³⁷ ». La subtilité demeure le maître mot de Gautier et l'emploi de la superstition s'aligne sur cette exigence. Le thème – une morte vampirise son amant afin de ne pas subir les outrages du temps – s'appuie sur une croyance superstitieuse maniée avec finesse, faisant alterner l'histoire entre fiction et réalité sans pour autant basculer dans l'invraisemblable.

Au moment de consacrer définitivement sa vie à Dieu, le narrateur, Romuald, jeune aspirant prêtre tombe éperdument amoureux d'une belle inconnue qui, par sa simple présence, remet en question sa vocation. Ne pouvant toutefois renoncer à son engagement envers Dieu,

³⁶ J.-Cl. Brunon, Notice d'« Omphale », *Op. cit., Romans...*, p. 1288.

³⁷ Cl. Lacoste-Veysseyre, Notice de « La Morte amoureuse », *Ibid.*, p. 1345.

il s'installe dans sa paroisse, mais ne réussit guère à évacuer de ses pensées cette envoûtante femme, la défunte Clarimonde, une courtisane autrefois connue pour ses mœurs et agissements douteux. Tirailé entre une vie chaste et strictement régie par l'austérité religieuse et une vie de dévergondage rythmée par les passions et les actes vampiriques de sa maîtresse, le protagoniste oscille entre rêve et réalité, ne se reconnaissant plus. Sur le conseil et en compagnie de l'abbé le poussant à recouvrer ses esprits, le jeune homme profane la tombe de la défunte et observe son visage anormalement préservé depuis sa mort. À l'aide d'une conjuration, le charme est finalement levé, laissant frère Romuald libéré de la passion amoureuse poursuivre sereinement sa vie dans la voie monastique.

Comme pour « Omphale », le conte repose donc sur une histoire de vampire, mais pour « La Morte amoureuse », Gautier ne se contente plus de sous-entendre l'existence d'une jeune femme s'abreuvant du fluide vital, puisqu'il met en scène d'autres personnages, témoins du phénomène. Omphale, échappée d'une œuvre artistique, restait discrète et ne prenait vie que dans l'intimité. Ainsi, tout au long du récit, le lecteur pouvait envisager qu'il était le témoin de la folie du narrateur, égaré entre le rêve et l'éveil ; alors que dans « La Morte amoureuse », frère Romuald perd progressivement pied entre réalité et surnaturel. Grâce à l'intervention de l'abbé Sérapion, il doit faire face à l'évidence : il a été la victime du Malin. Le narrateur comme le lecteur d'« Omphale », eux, n'ont jamais connu le fin mot de l'histoire. Était-ce un songe, une vision née de l'assoupissement ? Pour frère Romuald, malgré la saveur amère de cette aventure impossible, le doute ne subsiste plus.

Inspiré d'Hoffmann et de ses *Élixirs du Diable*, le conte perturbe ainsi l'univers ecclésiastique et instaure une rivalité opportune entre la religion et le diable. Dans cet affrontement du Bien et du Mal, Gautier distribue les rôles. De par son portrait classique, l'abbé salvateur contraste radicalement avec Clarimonde, suppôt de Satan, décrite comme une force supérieure négative : elle exerce une « fascination inexplicable³⁸ », « une force occulte³⁹ » ; sans oublier toutes les références au diable : « tout cela prouvait clairement la présence du diable⁴⁰ » ; « Belzébuth en personne⁴¹ » ; « Jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes⁴² ».

Au terme de l'aventure, Romuald ne peut que se rendre à l'évidence : « Avec l'aide de Dieu et de mon saint patron, je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'était emparé de

³⁸ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 526.

³⁹ *Ibid.*, p. 528.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 533.

⁴¹ *Ibid.*, p. 542.

⁴² *Ibid.*, p. 544.

moi⁴³. » Un *esprit malin* éperdument assorti à la superstition car, pour parler de son attirance envers Clarimonde, le narrateur avoue ressentir un « frisson de superstitieuse terreur⁴⁴ ». Biondetta, personnage diabolique de Cazotte, apparaît en toile de fond de cette nouvelle version du *Diable amoureux* façon Gautier⁴⁵. N'oublions pas non plus que le thème du vampire, classique du genre, a déjà fait couler beaucoup d'encre – avec, notamment, « La Vampire » d'Hoffmann, introduite en France en 1830, et *Le Vampire* théâtralisé par Nodier en 1820 – et sera de nouveau employé par Gautier quelques années plus tard.

Avec ces premières analyses, nous constatons que d'« Omphale » à « La Morte amoureuse », le thème de l'amour impossible se précise au moyen d'un fantastique inspiré de superstitions populaires remaniées

C Fantastique inattendu d'un grillon porte-bonheur

Gautier délaisse provisoirement le personnage du vampire amoureux et plonge son narrateur dans des souvenirs d'enfance nostalgiques pour « L'Âme de la maison », parue en 1839. Le protagoniste relate ses moments d'insouciance passés dans la maison de campagne de son oncle en compagnie de sa jeune cousine, Maria, qu'il aime tendrement. Un grillon, résidant dans les briques de l'âtre de la cheminée, s'est mis à parler aux jeunes de la maison. Le sceptique maître d'école, Pragmater, venu en visite, s'en prend violemment au grillon et le mutile. La famille est soudainement ruinée. L'oncle meurt, son spectre hante la bibliothèque de la maison, épouvantant le responsable de la malédiction. Maria meurt peu de temps après. Puis Berthe (la cuisinière) et Pragmater disparaissent à leur tour.

L'aventure extraordinaire du grillon et des conséquences du personnage violent se développent dans un fantastique dépourvu d'étonnement pour les âmes pures des enfants. Seul l'enseignant sceptique est saisi par la vision spectrale de l'oncle.

La superstition intervient en conséquence du geste meurtrier du maître d'école. Le nom de celui-ci, *Pragmater*, sous-entend un caractère « pragmatique », peu enclin aux élans amoureux qui animent la jeune génération. Il est au contraire un homme de raison, admirateur de Voltaire⁴⁶ : « Il n'avait aucune des charmantes superstitions de campagne, et il grondait toujours Berthe quand elle nous racontait une histoire de fée ou de revenant⁴⁷. » L'intrus de la

⁴³ *Ibid.*, p. 525.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 536.

⁴⁵ Nous devons cette source de « La Morte amoureuse » à M. Tortonese, *Op. cit.*, *Œuvres...*

⁴⁶ Voir p. 29.

⁴⁷ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 827.

maison se fait donneur de leçons, se considérant comme le garant d'une morale autoritaire où toute superstition est avilissante :

Pragmater le tança vivement d'une croyance aussi absurde, et lui dit que c'était pitié d'inculquer des superstitions de bonne femme à des enfants, et que, s'il pouvait attraper celui de la cheminée, il le tuerait, pour nous montrer que la vie ou la mort d'une méchante bête était parfaitement insignifiante⁴⁸.

En admirateur de la philosophie de Voltaire, le sceptique place l'homme au centre de l'univers et néglige son environnement. Le grillon est alors un être méprisable : le maître d'école le brutalise sans remords.

En revanche, l'ensemble des habitants de la maison accorde une importance particulière au résident de la cheminée, il est l'*âme de la maison*. Alors, lorsqu'il est victime de violence, les superstitieux appréhendent les conséquences : « Nous nous en allâmes nous coucher, le cœur gros de pressentiments funestes⁴⁹. » Une prédiction renforcée par une vérité inaltérable : « Le mal fait à un grillon porte toujours malheur⁵⁰. » La superstition accompagne les mésaventures de la famille, à travers toutes sortes d'indices, tels que la pie moqueuse sur le trajet du retour des enfants : l'oiseau porte-malheur annonce l'imminente mort de l'oncle. Comme l'explique Cl. Lacoste-Veysseyre : « Elle est porteuse d'une charge symbolique : les enfants ne peuvent ni la faire taire ni l'atteindre, de même que rien ne peut arrêter le destin⁵¹. » La famille est démunie face au processus inéluctable de la mort causée par le geste assassin du maître d'école.

L'histoire donne d'ailleurs raison aux *charmantes superstitions de campagne* dont Maria est l'égérie : « C'est ce vilain Pragmater qui est cause de tout ; il a voulu tuer le grillon. Nous nous reverrons chez le Bon Dieu. Voilà une petite croix en perles de couleur que j'ai faite pour toi ; garde-la toujours⁵². » Le détenteur du porte-bonheur offert par la jeune fille est, en effet, le seul survivant de la malheureuse aventure.

L'incroyant, décédé comme les autres, est aussi l'unique observateur de l'apparition du spectre de l'oncle dans la bibliothèque. Le surnaturel, qui n'effraie que lui, le tourne en ridicule : « Pragmater, malgré ses idées voltairiennes, eut beaucoup de peine à s'expliquer la vision étrange qu'il venait d'avoir ; sa physionomie en était toute troublée⁵³. » Ses préjugés le placent en difficulté contrairement aux habitants de la maison pour qui de tels phénomènes

⁴⁸ *Ibid.*, p. 828.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 829.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 830.

⁵¹ Cl. Lacoste-Veysseyre, notice du conte, *Ibid.*, p. 1444.

⁵² Th. Gautier, *Ibid.*, p. 838.

⁵³ *Ibid.*, p. 836.

sont admis. Le narrateur peine à retranscrire les événements sans se moquer de la perplexité du personnage sceptique.

L'environnement atypique de la seconde vision dans le potager en pleine journée sous-entend que la croyance s'amuse avec les nerfs du personnage défiant : « Ce n'était guère la mise en scène d'une apparition, et un fantôme un peu adroit ne se serait pas montré dans un lieu si positif à une heure aussi peu fantastique⁵⁴. » Le narrateur émet des doutes sur la santé mentale de cet homme hermétique aux croyances rurales, ou, tout au moins, il s'interroge sur les convictions de Pragmater, qui est finalement très impressionnable malgré son attitude dictée par la raison. Au demeurant, la superstition a anéanti ce prétentieux moralisateur.

La disparition du grillon simultanément à la mort de la jeune fille convainc définitivement de la relation de cause à effet existant entre l'insecte et les événements funestes. « Le grillon ne chanta plus à dater de ce jour-là : l'âme de la maison s'en était allée⁵⁵ », confie le narrateur, ému. Gautier utilise la croyance relative à cet insecte :

Surnommé en français dialectal "petit cheval du bon Dieu", le grillon porte bonheur à la maison où il a élu domicile. [...] Imprudent celui qui oublierait le précepte : "Où il y a des grillons, Dieu habite" (Béarn) et chasserait de chez lui ce messenger de la chance et protecteur du foyer – ou, bien pire, celui qui le tuerait : il court le risque d'attirer le malheur⁵⁶ [...].

Quiconque s'attaque au grillon en paie les conséquences. La maison de l'oncle est alors maudite pour avoir accueilli un pourfendeur.

Comme l'a judicieusement observé Cl. Lacoste-Veysseyre, « L'Âme de la maison » est

un texte curieux, mélange d'un fantastique familial très particulier, de poésie du quotidien, et d'un égocentrisme exacerbé. Il est très marqué par la mentalité de l'époque : réflexions désabusées sur la brièveté de la vie et la hantise de la mort, portrait pessimiste de l'humanité et ravages du rationalisme étroit⁵⁷.

Ce conte, issu d'un fantastique inattendu mis au service des émois existentiels de son narrateur, comporte une superstition prégnante. Elle se fait compagne de la tendresse enfantine et d'une vie rurale simple, à l'écoute de la nature. Cet univers privilégié, authentique bonheur paradisiaque terrestre, est aussi fragile que merveilleux, et qui, soumis à la pensée rationaliste dévastatrice, peine à lutter contre le mal. Seul le détenteur de l'amulette salvatrice peut encore témoigner... Gautier offre à ce récit sombre une touche d'espoir superstitieuse où l'innocence survit à la l'hérésie rationaliste.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 838.

⁵⁶ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 829.

⁵⁷ Cl. Lacoste-Veysseyre, notice du conte, *Op. cit.*, *Romans...*, p.1443.

D Superstition et perfection

Avec « La Toison d'Or », parue en 1839, l'auteur s'écarte de nouveau ponctuellement du fantastique pour orienter son récit vers la perfection esthétique.

Le protagoniste, Tiburce, est un homme passionné de beauté. Il apprécie la peinture de Rubens et particulièrement *La Descente de Croix*, qui met en scène la Madeleine, son idéal féminin. Parti en pays belge à la recherche de l'incarnation de cette perfection, notre protagoniste a beaucoup de mal à satisfaire sa quête tant la population ne ressemble plus au stéréotype flamand : rares sont les femmes blondes au physique caractéristique en ce lieu devenu cosmopolite. Il repère néanmoins Gretchen, âgée de seize ans à peine, à la silhouette peu marquée, mais dont la ressemblance avec la Madeleine est flagrante. Tiburce s'éprend d'elle et parvient à la conquérir. Amoureuse, elle se laisse appeler Madeleine, mais se rend compte qu'elle n'est considérée que comme une pâle copie du personnage de Rubens. Elle décide toutefois de suivre l'artiste à Paris, et lui propose de poser comme modèle. Pour la première fois, Tiburce revêt le manteau de créateur, et malgré les imperfections du pinceau, il voit en la jeune femme qu'il peint la beauté qu'il recherchait tant dans les autres créations artistiques.

Ni amulette ni mention d'une quelconque sainte dans ces pages, mais les références aux grands mythes et aux sciences occultes qui donnent vie à la peinture dévoilent un cheminement de pensée en accord avec la superstition :

Il songea à Prométhée, qui ravit le feu du ciel pour donner une âme à son œuvre inerte ; à Pygmalion, qui sut trouver le moyen d'attendrir et d'échauffer un marbre ; il eut l'idée de se plonger dans l'océan sans fond des sciences occultes, afin de découvrir un enchantement assez puissant pour donner une vie et un corps à cette vaine apparence. Il délirait, il était fou : vous voyez qu'il était amoureux⁵⁸.

En citant les mythes de Prométhée et de Pygmalion, Tiburce confie son attirance pour l'œuvre d'art prenant vie, une idée totalement à l'encontre d'une appréhension rationnelle de la réalité. Conscient de son incapacité à produire un tel bouleversement des choses, il envisage la magie comme solution à ses problèmes. Une magie à la tonalité scientifique, alliant recherche empirique et connaissance des mystères surnaturels. Mais en se tournant vers les sciences occultes il risque de s'aventurer dangereusement au-delà du monde tangible, de se retrouver aux confins de la superstition, système d'interprétation du monde concret. Et lorsqu'il est sur le point d'associer science et magie à son désir de perfection esthétique, les événements le poussent finalement vers la création artistique pure.

⁵⁸ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 788.

Lucide face à la situation périlleuse dans laquelle s'est placé son ami, le narrateur tente de ramener Tiburce à la raison : « Laissez là les morts et les fantômes, et tâchez de vivre avec les gens de ce monde⁵⁹. » Mais l'artiste a déjà perdu pied, plongeant dans la folie paradoxalement macabre entre « revenants » et « morts ». Il s'agit bien d'un paradoxe, car le créateur cherche à donner vie à son œuvre, alors que son entourage considère sa démarche comme relevant d'une attirance morbide. Tout n'est qu'une question d'interprétation et de croyance : les plus sceptiques, tel le narrateur, prédiraient la perte de Tiburce, alors que des personnes plus illuminées⁶⁰ soutiendraient cette quête mystique renfermant les vérités cachées de notre monde.

Une telle lecture de la réalité précipite Tiburce dans la confusion. En croyant pouvoir donner vie à un corps inanimé, il en vient à confondre fantasme et réalité, et inverse les repères : la vitalité du corps parfait de Gretchen s'éteint peu à peu sous son regard d'artiste insatisfait. Ne réussissant pas à donner naissance à son œuvre, il transforme littéralement le modèle vivant en objet : « La femme est pour vous une statue tiède⁶¹ », constate le narrateur. Pas totalement morte, puisque *tiède*, mais donnant l'illusion d'être en vie par sa ressemblance avec le réel, la femme est dorénavant une créature hybride : entre l'être mortel, et la statue, inerte et éternelle.

Tour à tour figures de saints ou images de beauté absolue (*La Vénus de Milo* a fait et fait encore beaucoup d'émules) les statues ont entretenu une superstition séculaire, au même titre que les interprétations picturales ou photographiques. Toute œuvre se voulant imitation de la réalité bouscule les limites du vraisemblable, et devient parfois objet d'adoration, parfois objet de terreur. Soit deux corollaires de la superstition. Gautier use de cette dernière dans un raisonnement digne d'un Hoffmann manipulant son automate. Tiburce et Nathanaël ne jettent leur dévolu que sur des contrefaçons de la réalité et dénigrent les femmes pourtant prêtes à les aimer. Clara tentera, en vain, de sauver Nathanaël de sa folie ; Gretchen, quant à elle, dénonce la supercherie dont elle est la victime.

Ainsi, lorsque la jeune maîtresse prend conscience de sa condition, les reproches qu'elle formule envers Tiburce font état de la manipulation mystique : « Hélas ! ma ressemblance avec la Madeleine du tableau vous allumait l'imagination et vous prêtait cette éloquence factice ; elle vous répondait par ma bouche ; je lui prêtais la vie qu'il lui manque, et

⁵⁹ *Ibid.*, p. 804.

⁶⁰ « Illuminés », au sens non péjoratif du terme, comme relevant de l'« illuminisme » : « Doctrine métaphysique et mystique fondée sur la croyance à une illumination intérieure inspirée directement par Dieu ». *Le Petit Larousse*, 2009.

⁶¹ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 805.

je servais à compléter votre illusion⁶². » Jeune, mais non dupe, Gretchen comprend le dessein de l'artiste voulant gommer la frontière entre le réel et le surnaturel. La réunion des termes *imagination*, *factice* et *illusion*, dans la bouche de la principale intéressée, vexée de n'être considérée que comme une pâle imitation, marque le point de non-retour de l'artiste.

En 1834, Gautier donnait vie à Omphale ; en 1839, il l'enlève à Gretchen, faisant aboutir « La Toison d'Or » dans l'invraisemblable, aux portes du fantastique sans jamais y basculer. Tiburce observe la réalité dans le reflet d'un miroir, où les repères sont inversés : « La chair parfaite est pierre ; la pierre parfaite est chair. La beauté produit et sanctionne cette équation⁶³ », remarque P. Tortonese. Une même recherche d'idéal de beauté anime « Omphale » et « La Toison d'Or », poussant l'écriture aux confins des possibles, où superstition rime avec perfection⁶⁴.

Dans « Le Pied de Momie », paru en 1840, il est toujours question de perfection. Avec ce pied parfait de femme, il est surtout question de beauté idéale du corps féminin. Gautier ne s'éloigne jamais de ce leitmotiv, qu'il associe dans ce conte à sa passion des voyages⁶⁵. L'Égypte est à l'honneur à cette époque, grâce aux récentes découvertes (notamment celles de Vivant Denon, et d'« un petit pied de momie » dont « les formes étaient parfaites⁶⁶ »), offrant à Gautier le décor de sa nouvelle⁶⁷.

Dans la boutique d'un brocanteur, le narrateur achète un pied de momie en guise de presse-papiers. Il l'installe sur son bureau, mais l'odeur qui s'en échappe l'enivre. Il rêve alors qu'une princesse égyptienne vient récupérer son pied. Afin de le remercier de le lui avoir rendu si gentiment, elle l'emmène en Égypte et lui présente son père qui, heureux de revoir sa fille désormais *entière*, offre à ce bienfaiteur l'opportunité de concrétiser un souhait. Sans trop réfléchir, le protagoniste demande la main de la princesse⁶⁸. Mais c'est un mariage impossible étant donné la différence d'âge : les vingt-sept ans du narrateur ne suffisent pas à compenser les trente siècles qui le séparent de la princesse. Suite à ce refus, notre rêveur est réveillé par

⁶² *Ibid.*, p. 813.

⁶³ P. Tortonese, *La vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Lettres Modernes, Paris, 1995, p. 105.

⁶⁴ Nous observons une approche similaire de la représentation artistique de la beauté absolue obsessionnelle et destructrice dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Voir p. 174.

⁶⁵ Des voyages qu'il relate dans différents recueils, tels *Voyage en Espagne* (1843), *Pochades, zigzag et paradoxes* (1845), *Italia* (1852), *Voyage en Russie* (1858-1866), *Quand on voyage* (1865) *Voyage en Égypte* (1869), etc.

⁶⁶ V. Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Didot l'aîné, Paris, 1802, p. 278. Cité par P. Laubriet dans sa notice du « Pied de momie », *Op. cit.*, *Romans...*, p. 1456.

⁶⁷ Comme le remarque P. Laubriet : « Cette Égypte de fantaisie n'est guère qu'un décor de théâtre, ou plutôt un lieu de l'imaginaire qui en fait le lieu, non tant de la mort, comme dans *Une nuit de Cléopâtre*, mais de l'éternité », *Ibid.*, p. 1457.

⁶⁸ « Une main pour un pied ! », ironise P. Laubriet, *Ibid.*, p. 1463.

un ami. Il constate alors que le pied de momie servant de presse-papiers a été remplacé par une figurine de pâte verte. Il en déduit que la princesse est venue procéder à l'échange pendant son sommeil.

Pour la première fois dans ses récits fantastiques, Gautier nous plonge dans une autre civilisation, en d'autres temps chargés d'autres croyances. L'univers imaginaire, ici onirique, ne repose plus sur une toile qui prend vie, mais s'inspire de l'histoire. Dans l'esprit du lecteur de ce début de siècle, l'Égypte représente l'exotisme, certes, mais aussi et surtout l'atmosphère insolite des fantômes d'un puissant empire disparu. Après avoir revisité le mythe de Pygmalion, Gautier profite désormais de la mode égyptienne⁶⁹ en France et extrapole ses légendes. Évidemment, la momie décrite n'a rien de très effrayant, et le titre du conte, quelque peu trompeur, aurait pu annoncer un récit plus angoissant. Le corps embaumé n'est pas ce cadavre défiguré drapé de bandelettes déchirées poursuivant son profanateur, mais une douce et aimable princesse remerciant un ami d'avoir gardé précieusement son membre manquant. L'usage du cliché de la momie est mesuré, car Gautier aurait très bien pu bâtir son récit autour d'un personnage illustre tel que Cléopâtre, et d'un tout autre objet antique à la place du pied. La momie, ici, renvoie à l'interdit qui sépare le royaume des morts du monde des vivants, dont fait partie le protagoniste.

À la distance temporelle, Gautier a ajouté la superstition de la momie très en vogue à l'époque. Au Moyen Âge déjà, celle-ci suscitait un vif intérêt de la part des Français qui la considéraient comme curative : détenir une momie ou l'un de ses membres servait de talisman⁷⁰. Cette croyance a perduré jusqu'au XX^e siècle. On imagine très bien ces superstitions s'amplifier considérablement à la parution du *Précis du système hiéroglyphique* de Champollion en 1824, dévoilant les secrets d'une écriture demeurée jusque-là mystérieuse. La culture égyptienne se diffuse donc progressivement et notre conteur profite de ces circonstances pour donner une tonalité exotique sur fond de superstition à son histoire d'amour. En effet, Gautier ne s'éloigne jamais de sa préoccupation première : la conquête de la femme parfaite, à la beauté inégalable, dépassant les frontières de la réalité (notamment celles de l'espace et du temps). Avec la princesse et son état momifié, Gautier donne à la beauté de son personnage féminin une dimension éternelle, entre la vie et la mort. Le conteur affectionne les paradoxes : la momie témoigne de la vie passée de la princesse en préservant

⁶⁹ Un engouement suscité notamment par les découvertes de Denon (au retour de son excursion auprès de Napoléon) rédigées dans *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* en 1802, ainsi que par la traduction des hiéroglyphes de Champollion en 1824, entraînant un intérêt sans précédent pour les mystères égyptiens.

⁷⁰ Définition de « momie » proposée par É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1152.

son apparence d'autrefois, tout en présentant un être inanimé, délivré de la contrainte vulgaire de la vie, cette *pauvre et infirme nature* critiquée dans sa « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*. Comme pour ses précédents contes, Gautier ne met en valeur que le versant esthétique de la femme. Le visuel avant tout. Portrait, statue ou momie : même louange de l'apparence, même approche superstitieuse.

Interrogeons-nous maintenant sur ce « pied » adulé. Peut-on voir là une tendance au fétichisme ? Certainement, et ce, dans tous les sens du terme : en tant que « vénération outrée, superstitieuse pour quelque chose », ainsi que comme « remplacement de l'objet sexuel par un fétiche⁷¹ ». Laissons aux psychanalystes cette seconde interprétation et cantonnons-nous à la première définition. Malgré un usage purement matériel – à peine décoratif – du membre en simple presse-papiers, le songe du narrateur l'aborde comme un objet de transition entre deux mondes. Par une approche superstitieuse, le pied acquiert une double dimension d'objet ordinaire (presse-papiers) et d'ouverture vers l'au-delà. La magie opère dès que son propriétaire s'endort – un sommeil engendré par le parfum enivrant du pied. Ce dernier agit donc comme un fétiche, réalisant la quête du protagoniste.

Pour terminer, soulignons également la description du vendeur d'antiquités responsable des événements : « ce vieux drôle avait un air si profondément rabbinique et cabalistique qu'on l'eût brûlé sur la mine, il y a trois siècles⁷² ». Gautier suggère un portrait de sorcier pour le vendeur d'objets rares et anciens, donnant dès l'ouverture du récit une atmosphère magique dans laquelle tout peut arriver. La suite des événements prouve que cette première impression d'étrangeté allait se confirmer, malgré la prédominance de l'onirisme : l'aventure du protagoniste aux côtés de la princesse était peut-être plus qu'un simple rêve. Dès les premiers instants, la présence de ce vendeur énigmatique, presque effrayant, installe le récit dans une atmosphère de mystère où la superstition alimente le doute. On aurait *brûlé* ce *vieux drôle* au Moyen Âge, mais le protagoniste lui achète tout de même le pied : la description du boutiquier sur fond de plaisanterie a prévalu sur le véritable danger sous-jacent. « Un conte humoristique autant que fantastique⁷³ », présente à juste titre P. Laubriet. Une double écriture qui accentue davantage le doute. Tout cela est-il bien sérieux ? Onirisme ou aventure extraordinaire ? Superstition ou délire psychique ? On peut affirmer sans trop extrapoler que la superstition vient appuyer la tonalité humoristique, tout en participant au doute nécessaire à l'aventure fantastique.

⁷¹ Définitions de « fétichisme » proposée par *Le Petit Larousse*, 2009.

⁷² Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 151.

⁷³ P. Laubriet, *Ibid.*, p. 1462.

Dans ce récit aux multiples facettes qui marie les styles et les superstitions, tout se passe comme si l'amour et la beauté appartenaient à un autre monde, situé entre le rêve et l'éveil, entre la vie et la mort. Dans « Le Pied de Momie », la superstition, par son ambivalence entre réalité et interprétation magique, sert de passerelle vers le fantastique.

E Du folklore au regard diabolique

Autres croyances dans « Le Chevalier Double⁷⁴ » (1840), contemporain du « Pied de Momie » : animaux, divination, légendes folkloriques et fatalité préoccupent un personnage principal appartenant à des temps révolus.

Oluf, un chevalier, né sous une double étoile (une verte, bonne ; et une rouge, mauvaise) par la faute d'une mère infidèle, vainc les forces du Mal afin d'épouser la femme qu'il aime.

C'est donc le thème classique du conflit entre le Bien et le Mal qui anime ces pages. Tout aussi traditionnel est le portrait du père biologique d'Oluf. Cet homme, qui lui a transmis la mauvaise étoile, est assorti à un stéréotype annonciateur de malheur : « tout le temps qu'il chantait, un corbeau noir vernissé, luisant comme le jais, se tournait sur son épaule ; il battait la mesure avec son bec d'ébène, et semblait applaudir en secouant ses ailes⁷⁵ ». Lors de sa dernière apparition, ces mêmes oiseaux funèbres ornent le décor : « Une spirale de corbeaux [...] tournoyait sinistrement au-dessus du panache d'Oluf. À leur tête était le corbeau luisant comme le jais qui battait la mesure sur l'épaule du chanteur bohémien⁷⁶. » Est-il nécessaire de revenir sur les peurs superstitieuses associées au corbeau ? Aujourd'hui, encore, subsiste la crainte de *l'oiseau de malheur*. Moins connus et souvent oubliés des ouvrages spécialisés, certains pouvoirs bienfaisants caractérisent également l'animal. Pour certains superstitieux, le corbeau posséderait donc une double signification : il annonce le danger et les en prémunit⁷⁷. Cette dualité a été léguée par hérité au descendant du Bohémien : Oluf est doté d'une bonne et d'une mauvaise étoile. Par conséquent, les forces du Bien et du Mal s'opposent en lui en prenant appui sur la superstition.

⁷⁴ Ce conte date de 1840, mais paraît pour la première fois en 1863 dans le recueil *Romans et Contes*. Pour cette étude, nous ne prenons uniquement en compte la date de création, soit 1840, afin de mettre en évidence le cheminement narratif de la superstition dans l'œuvre de Gautier.

⁷⁵ Th. Gautier, *Op. cit., Romans...*, p. 844.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 849.

⁷⁷ Nous devons cette étonnante dualité aux recherches d'É. Mozzani, *Le Livre...*; alors que M. Centini, par exemple, ne mentionne que la superstition funeste de l'oiseau, *Op. cit., Le Grand...*, p. 99.

Les origines du père attestent également du choix de Gautier d'ancrer son récit dans la croyance populaire. Le peuple bohémien est sujet à nombre de superstitions funestes, comme le souligne *Le Dictionnaire des superstitions* :

Pauvres, parfois malpropres en raison de leurs conditions de vie difficiles, communiquant dans une langue spécifique, adonnés à des rites particuliers, souvent obligés de voler pour manger, ils campaient à la périphérie des villages où leur présence était à peine tolérée. [...] Rencontrer leur caravane sur les routes était toujours de mauvais augure⁷⁸.

Le peuple exclu et incompris est associé à une vie de débauche, souvent soupçonné de pratiquer la magie noire et d'une probable accointance avec le Maître de l'enfer. La morale de l'histoire confirme cette vision : « Jeunes femmes, ne jetez jamais les yeux sur les maîtres chanteurs de Bohème, qui récitent des poésies enivrantes et diaboliques⁷⁹ ! » Alors que Gautier nous avait habitués à une approche plus subtile de la superstition – comme dans « La Toison d'Or » –, il nous la livre ici dans la plus parfaite tradition.

Aux corbeaux et à leur maître bohémien, l'auteur ajoute la divination et la fatalité. La divination, car à sa naissance l'enfant reçoit son horoscope ; et la fatalité, car il porte la faute de sa mère adultère. Évoquons également les histoires populaires que l'auteur mentionne afin d'accentuer la part sombre du conte : celles des Elfes (symboles de forces obscures) et des Willis (de jeunes vierges damnées selon une légende slave). Il agrmente le tout d'une croyance liée au cygne : « Si vous demandez qui nous a apporté cette légende de Norvège, c'est un cygne ; un bel oiseau au bec jaune, qui a traversé le Fiord, moitié nageant, moitié volant⁸⁰. » L'animal est en effet porteur de légende : vénéré en Europe du Nord, il est aussi craint pour son hypocrisie. Derrière son plumage blanc symbole de noblesse et de courage, le cygne cacherait une chair noire à l'interprétation funeste. Une dualité de l'animal et des mauvais esprits charmeurs qui fait indéniablement écho à la bipolarité du protagoniste.

Gautier fait donc ici une utilisation simple et sans détour des superstitions, immergeant le récit dans le plus naïf des folklores. Il donne à ce conte une atmosphère d'antan que nous n'avions pas encore rencontrée dans ses précédents récits fantastiques. « Le Pied de Momie » nous faisait remonter le temps de plusieurs siècles, en un pays lointain, au cœur d'une civilisation illustre ; mais avec « Le Chevalier double » l'auteur s'adresse directement à notre mémoire culturelle, folklorique et superstitieuse.

Enfin, attardons-nous sur un dernier élément, le regard qui, pour la première fois chez notre auteur, fait l'objet de descriptions détaillées dans ce conte. Bien avant *Jettatura* (1856),

⁷⁸ J.-M. Pedrazzani, *Op. cit.*, *Dictionnaire...*, p. 83.

⁷⁹ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 851.

⁸⁰ *Id.*

Gautier se passionne pour les yeux et décrit précisément le regard de son protagoniste à l'adolescence : « scintille entre deux paupières orangées un œil aux longs cils noirs, un œil de jais illuminé des fauves ardeurs de la passion italienne, un regard velouté, cruel et doux comme celui du maître chanteur de Bohème⁸¹ ». Le protagoniste est à un âge charnière : entre l'enfance et l'âge adulte. À cet état entre-deux, connu pour son instabilité, l'auteur ajoute la noirceur des yeux (de la même couleur que les corbeaux), un regard qui présente des caractéristiques tout aussi mouvantes : il est à la fois *velouté*, *cruel* et *doux*, à l'image de la personnalité du protagoniste. La superstition relevant de l'œil est l'une des plus universelles, et représente un véritable atout pour le fantastique, car propice à l'interprétation magique : « Même privé de vue, il symbolise la perception surnaturelle, l'extralucidité et la connaissance⁸² [...] », explique É. Mozzani. Aussi, le retrouve-t-on régulièrement dans les œuvres fantastiques de Gautier postérieures à celle-ci.

Pour clore cette étude de la superstition dans « Le Chevalier double », nous retiendrons que ce conte est le premier d'une longue série où le regard tiendra une place importante dans l'intrigue fantastique. La superstition relevant de l'œil vient conforter l'ambivalence du portrait du chevalier aux origines déjà abondamment entourées de croyances folkloriques, donnant au récit une dimension de légende populaire d'antan, à la frontière du merveilleux, sans pour autant y basculer.

Paru en 1841, « Deux acteurs pour un rôle » comporte lui aussi une description précise du regard : celui du diable, dont les « yeux gris se nuançaient de teintes vertes et lançaient des lueurs phosphoriques comme celles des chats⁸³ ». Le caractère maléfique du personnage présent sur la scène se manifeste par les yeux, à la manière du maître chanteur bohémien. Ici, le protagoniste est pris à son propre jeu : à vouloir s'approprier le rôle du diable, Henrich est piégé par le Malin. Son désir de perfection est puni. Ainsi, lorsque vient la seconde représentation, le comédien est attaqué dans sa loge par le démon, qui le laisse pour mort et prend sa place sur scène. À la fin de la pièce, le jeune homme est retrouvé en vie, sauvé de justesse grâce à la croix qu'il portait autour du cou.

Jusqu'alors, le thème du diable était absent des récits fantastiques de Gautier. Le « Chevalier double » suggérait seulement une intervention maléfique via le père bohémien, mais « Deux acteurs pour un rôle » fait clairement intervenir le maître de l'enfer sur la scène théâtrale assortissant le personnage de certaines croyances superstitieuses s'y rapportant.

⁸¹ *Ibid.*, p. 846.

⁸² É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1246.

⁸³ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 874.

Plusieurs lectures ont influencé le conteur : *Le Diable boiteux* (1707) de Lesage, *Le Diable amoureux* (1772) de Cazotte, *Les Mémoires du Diable* (1837) de Fr. Soulié⁸⁴, notamment. Citons aussi Goethe, Hoffmann, et surtout Nerval avec « Les Amours de Vienne » (1841) et *Le Prince des sots*⁸⁵ (1830). Satan est un personnage apprécié des auteurs, dont la présence, selon M. Voisin, n'est pas gratuite dans le conte de Gautier : ce sont « des exorcismes déguisés en badinage à la mode avec force clins d'œil au lecteur⁸⁶ ». Le fantastique dissimulerait une certaine ironie, véhiculée par le personnage diabolique, lui-même reconnaissable grâce à son regard bien particulier.

Dans la description précédemment mentionnée, Gautier compare le démon au chat. Le félin est lui aussi objet de superstition, tout autant détesté pour son regard mystérieux, et souvent considéré comme l'incarnation du diable⁸⁷. Mais la croyance qui nous intéresse particulièrement est celle liée à la croix portée par le comédien afin de le prémunir du Malin. À l'approche de ce dernier, il s'en sert comme d'un talisman : « Henrich venait de reconnaître l'ange des ténèbres et il se sentit perdu ; portant machinalement la main à la petite croix de Katy, qui ne le quittait jamais, il essaya d'appeler au secours et de murmurer sa formule d'exorcisme⁸⁸ [...] ». Cette scène concerne ce que nous appelions en première partie : le salut du personnage⁸⁹. C'est sur ce geste superstitieux que repose la vie du comédien. Une croyance en lien avec un personnage secondaire féminin, Katy, dotée elle aussi d'un pouvoir surnaturel de divination. Ainsi, « elle pressentait vaguement quelque malheur avec cet esprit de divination que donne l'amour, cette seconde vue de l'âme⁹⁰ ». Pour cette nouvelle, Gautier place la magie sous le signe de l'amour, victorieux contre le diable, puisque c'est Katy qui a offert la croix salvatrice : « La petite croix d'argent de Katy l'avait préservé de la mort, et le diable, vaincu par cette influence, s'était contenté de le précipiter dans les caves du théâtre⁹¹. »

Mais bien plus que le thème de l'amour, ce sont ceux de l'interprétation et du double qui hantent les pages de ce conte dans lequel Gautier pose le problème de la perfection de la représentation. Jusqu'où peut-on pousser l'imitation ? Cette quête mène au risque de prendre

⁸⁴ Influences recensées par P. Whyte, dans sa notice de « Deux acteurs pour un rôle », *Ibid.*, p. 1470.

⁸⁵ Drame non joué, mais auquel Gautier aurait participé, selon P. Whyte, *Id.*

⁸⁶ M. Voisin, *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1981, p. 171. Référence citée par P. Whyte, *Ibid.*, p. 1471.

⁸⁷ Voir notre analyse du chat chez Poe, p. 304.

⁸⁸ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 876.

⁸⁹ Voir p. 79.

⁹⁰ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 877.

⁹¹ *Id.*

la fiction pour la réalité, et de renverser les rôles. Le comédien doit alors laisser place au personnage surnaturel venu interpréter son propre rôle en s'invitant dans la réalité. Mais dans quelle réalité ? Celle de la scène théâtrale. Un lieu où le réel n'est qu'illusion, où il devient difficile de distinguer le vrai du faux, où même le fantastique l'est à peine. Bien que miroir de la réalité, la pièce interprétée n'en demeure pas moins une copie. Cette distance due à l'interprétation permet difficilement de rendre l'intrusion du diable crédible. C'est donc en coulisses que celui-ci attaque. Placées en retrait, elles représentent la réalité cachée, l'endroit où se métamorphosent les artistes se mettant dans la peau de leur personnage. C'est alors dans la loge que l'affrontement a lieu et que le dénouement *donne tort aux rieurs et raison aux superstitieux*⁹². Les pressentiments de Katy aboutissant – comme toujours dans les contes fantastiques⁹³ –, mais son amulette a préservé le comédien d'une mort certaine. Le tout dans une atmosphère artistique régie par une multitude de croyances. « Le monde du théâtre, et du spectacle en général, est, avec celui des marins, le plus riche en superstitions⁹⁴ », nous rappelle É. Mozzani. « Une pièce est considérée comme maléfique par excellence : *Macbeth* de Shakespeare, à cause du fameux “chant des sorcières”, réputé avoir un réel pouvoir d'envoûtement⁹⁵. » Une croyance comparable anime les pages du conte : le titre et l'auteur de la pièce ne sont pas mentionnés, mais le thème du diable a suffi à éveiller la méfiance de Katy :

– Oui, reprit la jeune fille d'un air sérieux, ce rôle de démon dans la pièce nouvelle ; je vous avoue, Henrich, que je n'aime pas voir un chrétien prendre le masque de l'ennemi du genre humain et prononcer des paroles blasphématoires. L'autre jour, j'allai vous voir au théâtre de Carinthie, et à chaque instant je craignais qu'un véritable feu d'enfer ne sortît des trappes où vous vous engloutissiez dans un tourbillon d'esprit-de-vin. Je suis revenue chez moi toute troublée et j'ai fait des rêves affreux⁹⁶.

De même, les spectateurs qui s'amusaient de l'interprétation de Henrich, en admirant son jeu tout en tournant en dérision le personnage diabolique incarné, sont apeurés par son apparition maléfique à la taverne. Le démon leur rappelle que le théâtre est une affaire plus sérieuse qu'il n'y paraît ; les moqueurs et l'acteur en seront quittes pour une belle frayeur.

Afin de provoquer l'intervention surnaturelle, Gautier fait l'usage de superstitions en lien avec l'univers théâtral et avec les dangers de l'interprétation liés à la transgression de la frontière entre la réalité et l'imitation. L'identité maléfique du diable est révélée par la particularité de son regard (ainsi que son rire) aux caractéristiques de nature superstitieuse, et

⁹² L. Vax, *Op. cit.*, *La Séduction...*, p. 229.

⁹³ Voir notre étude des pressentiments chez Hoffmann, p. 137.

⁹⁴ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1708.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1710.

⁹⁶ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 871.

Henrich doit le salut à sa fiancée, et aux pouvoirs bienfaiteurs de son amulette. Alors, Satan ironique ou fantastique à la mode, le conte repose sur des indices superstitieux typiques de l'écriture de Gautier.

F Fantastique et superstition éphémères

Deux années après ce conte, en 1843, paraît « Une Visite nocturne ». La scène théâtrale et ses tribulations diaboliques sont abandonnées pour laisser place à une étrange expérience volante. Le narrateur rapporte ses conversations avec un homme mi-scientifique mi-illuminé, qui a découvert le moyen de voler. Son invention le porte au rang du Créateur, et il veut rendre sa découverte accessible à l'humanité entière. Mais après une dernière visite nocturne à son ami (le narrateur), l'inventeur disparaît définitivement.

Cette nouvelle, entre fantastique et merveilleux⁹⁷ sur fond de science-fiction⁹⁸, ne comporte aucune référence à la superstition : en l'espace de deux ans, Gautier est passé d'un conte immergé de croyances populaires à une nouvelle aux accents scientifiques, voire mystiques. Contrairement à Balzac avec *Séraphîta* qui proposait une fin elle aussi mystique grâce à l'état d'Ange auquel la superstition permettait d'aboutir, « Une Visite nocturne » ne prend appui sur aucune croyance, dénigrant même les sciences occultes et toute autre recherche alchimiste. Dans son écriture des contes, Gautier s'essaie à tous les styles⁹⁹, mais n'emploie pas de superstitions lorsque l'exercice ne s'y prête pas.

Nous faisons un constat similaire pour « Le Roi Candaule » (1844), où la superstition est très peu présente et le fantastique fait défaut.

Un roi épouse une jeune femme, Nyssia, d'une beauté inégalable. Pour autant, la pudeur de la reine à se dévoiler devant toute autre personne que son mari met un frein au bonheur du souverain : il voudrait que d'autres hommes puissent l'admirer. Il demande alors à son confident, Gygès, le chef des gardes, de pénétrer dans la chambre royale à l'insu de la reine et de la regarder se dénuder. Ce dernier en était secrètement amoureux, car il l'avait déjà aperçue inopinément alors qu'elle n'était encore qu'une femme ordinaire. La nuit venue, Gygès exécute les ordres : il pénètre dans la chambre royale, se dissimule derrière des persiennes et

⁹⁷ Une indétermination que remarque P. Whyte dans sa notice du conte : « Le récit hésite alors entre le *merveilleux*, où l'on accepte bel et bien les prétentions de l'inventeur, sanctionnées par un narrateur obligeant, et le *fantastique*, genre ambigu où le lecteur ne sait plus à quoi s'en tenir, d'autant plus que l'inventeur disparaît à la fin du conte, supprimant ainsi toute possibilité d'explication rationnelle. » *Op. cit.*, p. 1480.

⁹⁸ Ou, comme la nomme P. Whyte : « la littérature d'anticipation scientifique », *Ibid.*, p. 1479.

⁹⁹ « La Toison d'or », par exemple, est un conte dont le fantastique est absent, mais teinté de superstitions. Voir p. 203.

observe Nyssia se préparer pour la nuit. L'offensée déjoue le piège et met le soldat en devoir de défendre l'honneur de sa souveraine : soit il met fin à sa vie, soit il tue le roi. Jaloux et désireux de garder le secret d'une telle beauté pour lui seul, il exécute son rival.

Nous retiendrons de cette histoire une remarque du narrateur faisant écho à maintes réflexions sur le hasard que nous avons déjà soulignées tout au long de cette partie de notre étude : « Par une suite de circonstances singulières et terribles, il se voyait entraîné à l'accomplissement de ses rêves ; un flot puissant le soulevait malgré lui¹⁰⁰. » Une sorte de force supérieure s'acharne à lier le destin de Gygès à celui de la reine, comme si l'histoire était prédéterminée. Une approche de la destinée où la superstition est à l'œuvre, réunissant les deux personnages malgré les obligations hiérarchiques (un soldat ne peut prétendre à l'amour de sa souveraine).

Comme nous le fait remarquer P. Laubriet, Gygès est d'ailleurs sous l'emprise du regard de la reine qui charme : « les prunelles de Nyssia ne sont pas loin de ressembler à celles de Paul d'Aspremont, le *jettatore*, ses yeux sont redoutables, dangereux ; ces yeux sont signes, parmi d'autres, de la fatalité¹⁰¹ ». Le soldat, d'abord victime de la perversion du roi, est ensuite assujéti au pouvoir envoûtant de la reine : Gygès ne connaît pas la liberté et répond à des contraintes militaires puis magiques. Le soldat ne répond pas seulement aux élans de son cœur, mais à une force surnaturelle imparable qui manipule son destin. Sans le regard « *jettatore* » de Nyssia, aurait-il tué son souverain, ou serait-il revenu à la raison ?

Cette fatalité qui enchaîne les personnages est un thème récurrent dans l'œuvre de Gautier. Le regard dévastateur restera également un sujet majeur de l'auteur. Ainsi, malgré l'absence de fantastique, « Le Roi Candaule » ne s'écarte pas des habitudes stylistiques de Gautier et renforce notre conviction du fait que son attrait pour les croyances populaires ne s'est jamais tari, même s'il en fait un usage limité pour certaines œuvres.

Nous nous arrêtons sur deux nouvelles qui ne relèvent pas non plus du genre strictement fantastique, mais qui reposent sur des expériences mystérieuses : « La Pipe d'Opium » (1838) et « Le Club des Hachichins » (1846). Ces récits relatent les effets de deux drogues, l'opium et le hachich, dont Gautier fit plusieurs fois l'expérience¹⁰². À cette période, les stupéfiants passionnent, comme en témoigne *Du hachich et de l'aliénation mentale* (1845) dans lequel Moreau de Tours fait la relation entre l'onirisme, la folie et l'expérience des fumeurs de hachich. Comme le remarque R. Bozzetto, « on assiste à une fusion de la réalité et

¹⁰⁰ Th. Gautier, *Op. cit., Romans...*, p. 984.

¹⁰¹ P. Laubriet, notice du « Roi Candaule », *Ibid.*, p. 1500.

¹⁰² Ces expériences sont détaillées par P. Whyte dans sa notice de « La Pipe d'Opium », *Ibid.*, p. 1523.

de l'imaginaire¹⁰³ » dans tous les cas. On ne s'étonne donc pas que « La Pipe d'Opium » et « Le Club des Hachichins » aient été apparentés au fantastique. D'autant que les aventures relatées, mêlées d'excitations et de crainte, empruntent au genre le doute et la peur, ainsi que les croyances s'y rapportant.

Dans le premier récit, l'opium plonge le narrateur dans une expérience onirique et hallucinatoire au cours de laquelle il ressuscite une femme pendant une période de six mois ; dans le second texte, le protagoniste a des visions cauchemardesques le mettant en relation avec le diable, ce qui développe en lui un sentiment de paranoïa.

Gautier use de thèmes dont il est coutumier, tels que l'amour impossible, la femme intemporelle entre vie et mort, le diable, etc., mais il est difficile d'apparenter les récits de rêves et d'effets hallucinatoires sous l'emprise de drogue au genre qui nous occupe. Nous sommes partis du principe que le conte fantastique suppose l'intrusion de l'extraordinaire, alors que ces deux récits, retraçant l'imaginaire d'un homme drogué, admettent d'emblée les phénomènes étranges volontairement provoqués. Pourtant, nous allons voir que ces textes présentent deux écritures particulières des paradis artificiels : l'un s'inscrit dans l'expérience scientifique, alors que le second, tout aussi expérimental, ravive des terreurs passées, faisant resurgir doutes et superstitions, et menant le récit aux portes du fantastique.

Le narrateur de « La Pipe d'Opium », s'il est perturbé au début de l'expérience, ne confie aucune crainte ou stupeur face au phénomène extraordinaire qui s'installe. À cela, ajoutons qu'il a conscience de vivre de son plein gré une expérience le libérant des limites ordinaires de la réalité. Or, le conte fantastique doit, à un moment donné, déstabiliser le protagoniste. Rien de tel ici. Nous pouvons relever quelques superstitions (comme les pressentiments), mais la prise de stupéfiants se veut expérimentale et repose sur des explications liées au magnétisme, vécu comme vérité scientifique¹⁰⁴. La superstition dans ce récit est trop éphémère et son usage systématique n'a pas lieu d'être : l'opium réveille des désirs amoureux enfouis, mais s'inscrit dans la conquête d'un univers artificiel jusqu'alors méconnu. La démarche du narrateur n'est pas de raviver des souvenirs passés, mais de vivre une expérience nouvelle.

Dans « Le Club des Hachichins », les paradis artificiels suscitent d'autres manifestations de l'imaginaire. Autre drogue, autre effet, autre récit. Le hachich, qualifié de « fantastique », donne au texte une atmosphère de conte de ce genre. En effet, contrairement à

¹⁰³ R. Bozzetto, « Roger Caillois et la réflexion sur le Fantastique », Europe n°726, pp. 190-201.

¹⁰⁴ Voir p. 33 pour le magnétisme au XIX^e siècle.

« La Pipe d'Opium », derrière l'apparente expérience de l'effet hallucinatoire, se dissimule une recherche littéraire plus en accord avec le fantastique.

Avant tout appréhendée comme « moyen d'investigation du fonctionnement psychique¹⁰⁵ » par les organisateurs de soirées hachichines à l'hôtel Pimodan (dont le principal hôte est un ami de Gautier, Fernand Boissard de Boisdénier), l'expérience est aussi l'occasion d'accéder à une nouvelle inspiration littéraire. Ainsi, dans sa postface au « Club des Hachichins », P. Tortonese constate une similitude entre l'enjeu de la créativité et les effets du stupéfiant : « les hallucinations de la drogue fournissent un matériel aussi précieux que les fantaisies analogiques des poètes : elles révèlent, elles aussi, une anti-logique dont on veut découvrir le fonctionnement¹⁰⁶ ». Le conteur mène ainsi une observation empirique de l'incroyable qui nous permet de faire un rapprochement de l'univers fantastique avec le dépaysement provoqué par le narcotique.

Dans le récit de 1838, le narrateur n'était pas effrayé par l'intrusion du surnaturel, alors que sous l'effet du hachich, il est en proie aux pires terreurs. Il avait une confiance aveugle en son ami Alfonse Karr qui l'initia aux plaisirs de cette drogue, mais il soupçonne les membres du Club de conspirer contre lui aux moyens de pouvoirs magiques : « Un voile se déchira dans mon esprit, et il devint clair pour moi que les membres du club n'étaient autres que des cabalistes et des magiciens qui voulaient m'entraîner à ma perte¹⁰⁷. » La superstition qui était quasiment absente dans la « Pipe d'Opium » réapparaît ici au contact de la peur. La cabale et la magie ont pris le relais des expériences scientifiques du magnétisme. Le danger émane donc de personnes détentrices de pouvoirs surnaturels, ayant provoqué la présence du monstre diabolique qui poursuit l'expérimentateur. Le démon le regarde de deux « yeux flamboyants¹⁰⁸ », un regard rappelant celui qui est décrit dans « Le Chevalier double » ; un portrait qui fait également clairement référence à celui de l'homme-mandragore du *Vase d'Or* d'Hoffmann : « Il avait un nez recourbé en bec d'oiseau, des yeux verts entourés de trois cercles bruns [...]. Quant à ses jambes, je dois avouer qu'elles étaient faites d'une racine de mandragore, bifurquée, noire, rugueuse, pleine de nœuds et de verrues¹⁰⁹ [...] ». Les allusions au genre fantastique sont tellement explicites dans cette nouvelle qu'elle semble être une parfaite réplique de certains contes de cette nature.

¹⁰⁵ P. Tortonese, « En attendant l'hallucination », dans *Le Club des Hachichins*, Mille et une nuits, 2011, p. 62.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 1018.

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1011-1012.

Avant même les premières sensations enivrantes du hachich, le narrateur décrit un décor appartenant à un temps révolu, portant les signes d'une splendeur passée, mais dont les dernières survivances déstabilisent. L'obscurité, à l'entrée de l'hôtel, amplifie la perte de repères. Même le repas voit ses habitudes bousculées : la première partie du récit participe déjà au dépaysement du protagoniste. L'apparition de la peur est d'autant plus surprenante qu'elle succède à un long moment d'hilarité. Le personnage d'Hoffmann provoque le rire au premier abord – rappelons que les contes de l'auteur allemand furent appréciés pour leur tonalité comique sous-jacente¹¹⁰ –, mais suscite l'inquiétude sous l'effet secondaire de la drogue. Le sentiment de plénitude laisse place au cauchemar et le narrateur, terrorisé et paranoïaque, s'en remet au musicien, garant de la sécurité des personnes droguées (il a la responsabilité de gérer toute attitude dangereuse, voire suicidaire liée à la prise du hachich). Le musicien, décrit comme « voyant » par le narrateur, se met alors à jouer du piano et conjure ainsi la présence du diable. Le verbe « conjurer¹¹¹ » est employé par le narrateur, qui parle aussi de « charme rompu¹¹² », comme si l'hallucination provenait d'une force mystérieuse. La réalité des effets de la drogue est effacée par la croyance en cette force : dans sa perte de repères du réel, le protagoniste oublie la cause de son mal et se livre à des réflexions superstitieuses.

L'intérêt que nous avons porté à ces deux récits retraçant les effets des stupéfiants montre que Gautier aborde les paradis artificiels de plusieurs manières différentes, à la fois en marge du fantastique, pour la « Pipe d'Opium » qui se veut simple expérimentation, mais aussi dans un état d'esprit fantastique, avec l'intrusion du bouleversement des codes de la réalité et la crainte du protagoniste dans « Le Club des Hachichins ».

Évidemment, comme nous le fait remarquer P. Tortonese, ce deuxième récit est principalement la manifestation d'une profonde désillusion : « Le théâtre de l'image, c'est pour lui le drame d'une perfection jamais réalisée, d'une existence sensuelle éphémère, d'une opposition non résolue entre la forme idéale, absolue, inaccessible, et sa concrétisation sensorielle, vouée à la déchéance et à la disparition¹¹³. »

Ajoutons également les constations de P.-G. Castex : « Lorsqu'il fume l'opium (*La Pipe d'Opium*) ou lorsqu'il mange le hachich (*Le Club des hachichins*), il [Gautier] satisfait non un besoin d'évasion, comme Baudelaire, mais une simple curiosité ; et ses fantômes ne

¹¹⁰ Voir p. 147.

¹¹¹ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 1022.

¹¹² *Id.*

¹¹³ P. Tortonese, *Op. cit.*, *Le Club...*, p. 66-67.

parviennent pas à nous faire peur¹¹⁴. » La remarque de P.-G. Castex sous-entend que l'auteur et les narrateurs se confondent. Pourtant, l'article de Gautier sur Hoffmann est incompatible avec cette observation : « Je ne crois pas qu'on ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens et la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau¹¹⁵. » Gautier a fumé de l'opium et consommé du hachich, mais l'écriture de ces deux nouvelles reste postérieure et non simultanée à l'expérience. Auteur et narrateur ne se confondent pas, bien que le récit ait été rédigé à la première personne. Il s'agit là de deux œuvres de fiction construites à partir de faits vraisemblables.

D'ailleurs, à la différence des contes fantastiques habituels dans lesquels l'intervention de l'extraordinaire surprend le lecteur et le personnage, les récits sur le sujet de la drogue supposent d'emblée une expérience hors norme. Le talent de Gautier est d'être passé d'une étude expérimentale, telle « La Pipe d'Opium », à l'écriture quasi fantastique du « Club des Hachichins ». Quand bien même l'écriture de sa *curiosité* n'occasionne aucune peur en nous, lecteurs, il reste indiscutable que l'auteur, en huit années d'intervalle, a traité l'expérience de manière radicalement différente et que, dans le second texte, la crainte du personnage due aux phénomènes étranges est belle et bien présente. Nous ne jugeons pas nécessaire que ces phénomènes proviennent de l'environnement extérieur ; l'élément perturbateur – nous le verrons avec Maupassant notamment – né uniquement des angoisses et de l'imaginaire du personnage est tout aussi déstabilisant et propice au fantastique.

Enfin, retenons que l'usage de la superstition, salvatrice dans « Le Club des Hachichins » – puisque l'expérimentateur échappe au cauchemar grâce à l'action conjuratoire du pianiste –, est une constante chez notre auteur lorsqu'il choisit de s'inscrire dans l'atmosphère fantastique. Gautier fait oublier les causes artificielles du surnaturel et l'état hallucinatoire dans lequel est plongé son personnage, pour se concentrer uniquement sur la perte totale de repères et sur le moyen de se sortir d'embarras. Lorsque le narrateur est plongé dans l'aventure du hachich, il n'est plus question de drogue, mais de sensations et d'images incongrues... jusqu'à ce que le délire tourne au cauchemar au point que le protagoniste ressente le besoin vital de retourner à la réalité. La superstition se fait alors salvatrice et clôt l'aventure.

¹¹⁴ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*

¹¹⁵ Th. Gautier, « Étude sur les contes fantastiques d'Hoffmann », *Contes fantastique d'E.T.A. Hoffmann*, Marabout, Édition Phébus, 1982, p. 43.

G Vampirisme et jettature

Dans un registre plus conventionnel, « Arria Marcella », paru en 1852, s'inscrit dans une écriture du fantastique plus conforme au genre que les récits précédemment présentés. Comme il l'avait fait pour « Le Pied de Momie » en 1840, Gautier s'inspire à nouveau des beautés féminines des siècles passés et immerge son protagoniste en un lieu fortement chargé d'histoire.

Trois amis visitent un musée à Pompéi lorsque l'un d'entre eux, Octavien, à l'âme romantique, s'éprend de l'empreinte d'un sein aux contours parfaits, figé par la lave du volcan qui fut responsable de la destruction de la cité. Se rendant par la suite sur les lieux du drame, Octavien est emporté par un flot mélancolique et ne cesse de penser à la femme à la silhouette parfaite. Après le repas du soir, il quitte ses amis enivrés par l'alcool, et part visiter les ruines. Des hallucinations le conduisent quelques siècles en arrière, avant l'irruption, et lui permettent de rencontrer l'être fantasmé, Arria Marcella. Les deux amants sont alors séparés par le père de la jeune femme, qui reproche au couple une trop grande différence d'âge. Octavien perd connaissance et s'éveille dans une mélancolie plus profonde encore : il ne parviendra jamais à oublier cet amour interdit, et dissimulera avec peine à son épouse ses sentiments adultères.

Le peu d'éléments de superstition que nous avons pu relever dans ce conte se rapporte à l'univers de l'Antiquité. Les ruines de Pompéi portent encore les stigmates des croyances populaires de ses habitants et suscitent chez le protagoniste des réflexions sur la pérennité de la superstition :

Au-dessus de la plupart de ses échoppes, un glorieux phallus de terre cuite colorié et l'inscription *hic habitat felicitas*, témoignait de précautions superstitieuses contre le mauvais œil ; Octavien remarqua même une boutique d'amulettes dont l'étalage était chargé de cornes, de branches de corail bifurquées, et de petits Priapes en or, comme on en trouve encore à Naples aujourd'hui pour se préserver de la jettature, et il se dit qu'une superstition durait plus qu'une religion¹¹⁶.

Il est intéressant de remarquer que les dernières survivances de superstitions constatées par Octavien ne sont aucunement liées à des protections contre le volcan, pourtant responsable de la fin tragique de la ville, mais contre le mauvais œil. Éteint alors depuis deux millénaires¹¹⁷, le Vésuve ne présentait pas une menace pour les douze mille habitants de la cité, installés ici

¹¹⁶ Th. Gautier, *Op. cit., Romans...*, p. 302.

¹¹⁷ Dans *Pompéi, Les doubles vies de la cité du Vésuve*, l'historienne B. Robert-Boissier revient sur le drame ayant détruit Pompéi alors que le Vésuve n'avait pas connu d'éruption depuis 2000 ans av. J.-C. : « Hormis les secousses qui ébranlaient régulièrement le sol, il semblerait que rien ne laissait présager une catastrophe d'une telle ampleur, aussi soudaine que destructrice. » Ellipse, Paris, 2011, p. 38.

pour les qualités agricoles exceptionnelles des terres. Aussi, lorsque le volcan s'éveilla brutalement le 24 août 79 av. J.-C.¹¹⁸, la coulée de lave ensevelit les habitants par surprise. Gautier s'est appuyé sur ces connaissances historiques¹¹⁹, en particulier quand il évoque la peur des Pompéiens. Ce n'est pas leur environnement qu'ils craignaient, ils ne le jugeaient pas dangereux, mais l'étrange et le mauvais œil. En situant son récit à la veille de l'éruption, l'auteur présente des personnages antiques faisant abstraction de la menace volcanique, dont les craintes habituelles sont relatives au diable.

Ainsi, le père d'Arria prémunit sa fille contre un amour jugé dangereux provenant d'un étranger venu du futur. Octavien est appréhendé comme le démon, et c'est par exorcisme qu'il est rejeté : « Et il prononça d'une voix pleine de commandement une formule d'exorcisme qui fit tomber des joues d'Arria les teintes pourprées que le vin noir du vase myrrhin y avait fait monter¹²⁰ ». C'est lorsque le jeune homme est renvoyé dans son époque que les marques superstitieuses inscrites à l'entrée des échoppes et les talismans dont sont chargés les étals prennent tout leur sens : ces indices, remarqués par le protagoniste pendant ses déambulations nocturnes, le mettent en garde contre ses désirs interdits. Le message de cet achalandage est clair : les pompéiens sont hostiles aux phénomènes surnaturels mettant en danger leur procréation. Les statuettes du dieu Priape, dieu de la fertilité, vendues comme objet protecteur contre la jettature, indiquent que les pompéiens craignent les amours charnels contre nature. Par conséquent, ce français, appartenant à une autre époque, amoureux d'une jeune italienne, risquait fort de provoquer l'hostilité. Octavien n'a pas compris ces avertissements, aveuglé par son immersion dans le monde antique qu'il redécouvre. Cette négligence lui a valu l'exclusion définitive et la condamnation à vie à ne pouvoir aimer aucune autre femme.

En effet, si Octavien est bel et bien le jettatore de Pompéi, il est aussi la victime du charme d'Arria. Pour M. Schneider, Gautier s'est inspiré du thème du vampire et l'a modernisé :

¹¹⁸ La date du 24 août 79 av. J.-C., issue d'un témoignage de Pline le Jeune, est aujourd'hui considérée comme erronée : de récentes découvertes décalent l'évènement au 24 novembre de la même année. B. Robert-Boissier, *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁹ B. Robert-Boissier explique à ce propos : « La visite de Pompéi est l'occasion d'une description remarquablement documentée, fondée sur la lecture attentive de Domenico Romanelli et de François Mazois ; elle vaut à Gautier le titre d'écrivain-archéologue. », *Ibid.*, p. 192. Gautier s'inspire donc des publications de Mazois – archéologue et dessinateur –, telles que *Les Ruines de Pompéi* (1812), et de celles de Romanelli – historien et archéologue –, dont *Voyage à Pompéi* (1817). P. Tortonese a également commenté l'approche archéologique de Gautier dans son article « Théophile Gautier, écrivain archéologue », *La Métamorphose des ruines*, École française d'Athènes, Paris, 2004.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 312.

Arria Marcella est une morte amoureuse qui a renoncé aux moyens classiques du vampirisme, mais qui exerce le même ascendant : la dame romaine de l'époque de Titus hante l'esprit du Français de 1850 et obtient de lui un amour obstiné, bizarre, morose, qui, le rendant étranger à son entourage et à son siècle, le pétrifie¹²¹.

En traversant les frontières temporelles, les pouvoirs de la jeune femme confirment que *les superstitions durent plus qu'une religion* – pour reprendre les pensées du protagoniste. Autrement dit, les superstitions sont intemporelles. Alors, pris au piège par ses propres réflexions, Octavien se retrouve enfermé entre deux croyances, quelle que soit l'époque : celle d'incarner le diable dans l'Antiquité, et celle d'être vampirisé dans son siècle natal. Gautier aurait donc poussé l'écriture fantastique jusqu'à la vampirisation du diable.

Avec « Arria Marcella », notre conteur présente un nouvel usage de la superstition au service du fantastique : elle est utilisée comme métaphore des sentiments qui torturent l'âme d'Octavien. Néfaste pour autrui (en tant que jettatore) et, finalement, pour lui-même, le jeune homme subit à ses dépens les conséquences de ses désirs chimériques. La superstition se veut gardienne d'une moralité sans faille, punissant les aberrations d'un amour impossible.

Quatre années après « Arria Marcella », paraît *Jettatura* (1856), dans lequel le thème du mauvais œil continue d'inspirer Gautier. Si nous devions ne retenir qu'un seul exemple mettant la superstition au premier plan dans l'œuvre fantastique¹²² de cet auteur, c'est indéniablement ce conte que nous choisirions. Tout, dans ce récit, en porte la marque : du titre, sans équivoque, à l'aventure menée à travers la croyance populaire du mauvais œil italien. Son usage se démarque particulièrement de celui observé dans les autres contes fantastiques qui reposent habituellement sur un événement perturbateur extérieur ; dans *Jettatura*, c'est le protagoniste qui suscite l'effroi, il est lui-même le sujet qui perturbe, à son insu qui plus est.

Ainsi, Paul d'Aspremont, venu rendre visite à sa fiancée qui séjourne à Naples, est considéré « Jettatore » par les Italiens dont la croyance au mauvais œil est tenace. Miss Alicia Ward, dont l'état de santé – déjà fragile – s'aggrave au contact de Paul, refuse de s'associer à cette superstition qu'elle considère comme primitive, symbole de la peur des Napolitains envers les étrangers. Pourtant, l'influence de Paul sur la santé de la jeune fille se fait de plus

¹²¹ M. Schneider, *Op. cit.*, *La Littérature...*, p. 227.

¹²² Pour M. Viègnes, *Jettatura* ne relève pas du fantastique, mais du merveilleux : « Le surnaturel, s'il est moins nettement affirmé, est toujours presque irréfutable dans *Jettatura*. Après tous les malheurs qu'il cause autour de lui par un simple regard, il apparaît vraisemblable – dans le cadre du récit – que l'infortuné Paul d'Aspremont porte bien en lui, à son corps défendant, ce sortilège redoutable qu'est le "mauvais œil". Nous sommes donc dans le "merveilleux". » *Op. cit.*, *Fantastique*, p. 31. Ce conte atypique où le protagoniste est porteur d'extraordinaire à son insu n'enlève rien, de notre point de vue, à son caractère fantastique : le doute reste permanent, bien que tout tende à prouver que c'est une vérité locale. Les interrogations du personnage et les dénégations de la principale intéressée sur les événements surnaturels, responsables de l'angoisse de Paul, relèvent du fantastique.

en plus accablante et lui-même, témoin de son effet néfaste sur la malade, met un terme à son pouvoir destructeur en se perçant les yeux. Ce geste purificateur arrive trop tard, car Alicia décède la nuit même.

Dans ce conte entièrement dédié au mauvais œil, chaque élément est articulé autour de la superstition. Le titre, déjà, laisse peu de place à la surprise : *Jettatura*, un mot unique qui nous donne deux informations. Il nous renseigne sur le contexte géographique, l'Italie qui a donné le substantif¹²³, ainsi que le thème associé du mauvais œil. En situant cette aventure à Naples – le protagoniste étant français – l'auteur accentue l'étrangeté de l'atmosphère : comment nier ce que tout le monde admet comme une évidence ? Et s'ils avaient raison ? La jettatura transposée en France n'aurait pas pu avoir autant d'impact sur le personnage central, elle aurait été trop anecdotique. En revanche, dans la région napolitaine, le mauvais œil est craint de tous, ce qui favorise l'installation progressive du doute, jusqu'au point où Paul lui-même sera convaincu de sa culpabilité.

De plus, les personnages superstitieux occupent une place importante dans ce récit, à l'exemple de la servante d'Alicia, Vicè, qui procède à des gestes conjuratoires dès sa première rencontre avec Paul :

Sans doute, le résultat de l'examen n'avait pas été favorable pour Paul, car le front de Vicè, jaune déjà comme un cigare, s'était rembruni encore, et, tout en accompagnant l'étranger, elle dirigeait contre lui, de façon à ce qu'il ne put l'apercevoir, le petit doigt et l'index de sa main, tandis que les deux autres doigts, repliés sous la paume, se joignaient au pouce comme pour former un signe cabalistique¹²⁴.

Un « paquet d'amulettes » et « une monstrueuse paire de cornes de bœuf de Sicile¹²⁵ » permettent également de rassurer les plus superstitieux. Cet attirail n'est pas pris au sérieux par les plus sceptiques du fait des origines africaines de la servante. Comme son appartenance à un rang inférieur dû à son emploi, ses origines de naissance font supposer à ces personnes incrédules que sa croyance au mauvais œil est négligeable, car issue d'une culture peu évoluée.

C'est plutôt par le personnage d'Altavilla, jeune homme cultivé et respectable, que la jettatura gagne en crédibilité :

De même que le paratonnerre avec sa pointe soutire la foudre, répondit Altavilla, ainsi les pitons aigus de ces cornes sur lesquelles se fixe le regard du jettatore détournent le fluide

¹²³ « Emprunté à l'italien *iettatura*, forme méridionale correspondant à *gettatura* « ce que l'on jette », dérivé de *gettare*, v. *jettatore*. » *Le Trésor de la Langue française*, éd. Centre national de la Recherche scientifique, Paris, 1974.

¹²⁴ Th. Gautier, *Op. cit.*, p. 414.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 423.

malfaisant et le dépouillent de sa dangereuse électricité. Les doigts tendus en avant et les amulettes de corail rendent le même service¹²⁶.

Paul n'a plus qu'à se rendre à l'évidence. D'autant que tout en lui rappelle les caractéristiques du jettatore : « Il a les cheveux roux » ; « Et les yeux un peu saillants » ; « Très rapprochés du nez » ; « Et la ride qui se forme entre ses sourcils se creuse en fer à cheval¹²⁷ ». Les détails se précisent avec les longues explications d'Altavilla :

Cette croyance remonte à la plus haute antiquité. Il y est fait allusion dans la Bible. Virgile en parle d'un ton convaincu ; les amulettes de bronze trouvées à Pompeï, à Herculaneum, à Stabies, les signes préservatifs dessinés sur les murs des maisons déblayées, montrent combien cette superstition était jadis répandue (Altavilla souligna le mot *superstition* avec une intention maligne). L'Orient tout entier y ajoute foi encore aujourd'hui. Des mains rouges ou vertes sont appliquées de chaque côté de l'une des maisons mauresques pour détourner la mauvaise influence. On voit une main sculptée sur le claveau de la porte du Jugement à l'Alhambra, ce qui prouve que ce *préjugé* est du moins fort ancien s'il n'est pas fondé. Quand des millions d'hommes ont pendant des milliers d'années partagé une opinion, il est probable que cette opinion si généralement reçue s'appuyait sur des faits positifs, sur une longue suite d'observations justifiées par l'évènement... J'ai peine à croire, quelque idée avantageuse que j'aie de moi-même, que tant de personnes, dont plusieurs à coup sûr étaient illustres, éclairées et savantes, se soient trompées grossièrement dans une chose où seul je verrais clair¹²⁸...

Il ajoute le moyen de conjurer le mauvais œil :

[...] Plus d'un qui fait l'esprit fort, répondit le comte, suspend à sa fenêtre une corne, cloue un massacre au-dessus de sa porte, et ne marche que couvert d'amulettes ; moi, je suis franc, et j'avoue sans honte que lorsque je rencontre un *jettatore*, je prends volontiers l'autre côté de la rue, et que si je ne puis éviter son regard, je le conjure de mon mieux par le geste consacré. Je n'y mets pas plus de façon qu'un lazzarone, et je m'en trouve bien. Des mésaventures nombreuses m'ont appris à ne pas dédaigner ces précautions¹²⁹.

Malgré une personnalité peu diabolique, le physique de Paul l'emporte sur son tempérament calme. Il n'est qu'à entendre les paroles de la servante pour comprendre que ce mauvais œil est un attribut involontaire de son détenteur : « Le *fascino* est l'influence pernicieuse qu'exerce la personne douée, ou plutôt affligée du mauvais œil¹³⁰. » Le mauvais œil est subi, peu importe le caractère de la personne concernée. Ce qui fait de Paul un personnage à la fois coupable et victime. Une dualité engendrée par la superstition que nous rencontrons précédemment dans « Arria Marcella », où Octavien s'est vu piégé entre deux croyances, à la fois charmeur et charmé. Que ce soit dans l'un ou l'autre conte, les deux amants se confrontent à la sentence d'un amour interdit. Un lourd châtiment infligé par la superstition.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 433.

¹²⁷ Propos des napolitains désignant Paul, *Ibid.*, p. 428.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 430.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 431.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 429.

Mais à l'évidence superstitieuse s'opposent deux personnages sceptiques : Alicia et Scazziga, qui pensent que la jettatura n'est qu'une simple croyance populaire à laquelle on accorde trop d'importance.

Ainsi, Alicia, la principale intéressée dont la santé s'aggrave au contact de son amant jettatore, demeure imperturbable face aux accusations contre ce dernier : « le fantastique, le mystérieux, l'occulte, l'inexplicable ont fort peu de prise sur moi¹³¹ ». Et affirme quelques pages plus loin : « Vraiment, toutes ces superstitions sont honteuses, et je les braverai en fille chrétienne qui ne craint que Dieu¹³². » En signe de désapprobation des « viles superstitions¹³³ », Alicia affronte sans crainte l'œil incriminé pour démontrer à Paul que ce regard ne menace pas sa santé : « Fixez sur moi cet œil que vous croyez si terrible et qui m'est si doux, car j'y vois votre amour¹³⁴ [...]. » Son personnage incarne ainsi le combat de la piété contre les aberrations superstitieuses : « [...] l'âme d'Alicia était religieuse et non superstitieuse. Sa foi inébranlable en ce qu'il faut croire rejetait comme des contes de nourrice toutes histoires d'influences mystérieuses, et se riait des préjugés populaires les plus profondément enracinés¹³⁵ ».

Pourtant, le destin d'Alicia était déjà tracé, fatalité à laquelle seules des croyances populaires donnent un sens. En effet, elle aurait la même destinée que sa mère, décédée prématurément. Le narrateur donne des deux femmes une description aux accents métaphysiques : « De tels anges ne peuvent rester sur terre : il semble qu'un souffle les soulève et que des ailes invisibles palpitent à leurs épaules ; c'est trop blanc, trop rose, trop pur, trop parfait ; il manque à ces corps éthérés le sang rouge et grossier de la vie¹³⁶. » En conséquence, l'ange Alicia est sali et vidé de son énergie vitale par le regard diabolique de l'homme jettatore. Les deux êtres, aux destinées incompatibles, n'ont pas le droit de s'aimer, car le bien et le mal s'affrontent par le biais de leurs qualités surnaturelles d'ange et de jettatore. Gautier suggère ainsi un combat métaphysique sous l'arbitrage de la superstition.

Enfin, malgré le scepticisme d'Alicia, c'est bien la mort provoquée par le regard de son amant qui l'emporte. Pourtant, le combat de l'âme contre le mauvais œil aura persisté jusqu'au dernier souffle de la jeune fille :

Alicia était en ce moment d'une beauté radieuse, alarmante, presque surnaturelle, qui frappa son oncle réveillé en sursaut par la sortie de Paul. – Le blanc de ses yeux prenait des tons

¹³¹ *Ibid.*, p. 432.

¹³² *Ibid.*, p. 435.

¹³³ *Ibid.*, p. 450.

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 452.

d'argent bruni et faisait étinceler les prunelles comme des étoiles d'un noir lumineux ; ses joues se nuançaient aux pommettes d'un rose idéal, d'une pureté et d'une ardeur célestes, qu'aucun peintre ne posséda jamais sur sa palette [...] : on eût dit que l'âme lui venait à la peau¹³⁷.

Contre, ou par le mauvais œil de Paul, Alicia acquiert une beauté parfaite, angélique. Est-ce vraiment un *mauvais œil* que celui du fiancé ? Il cause la mort, mais met en lumière en contrepartie la pureté esthétique de la mourante, et la détache de sa condition avilissante (que Gautier déplorait dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*). Le jettatore possède ce pouvoir extraordinaire qui transcende la condition humaine, allant jusqu'à révéler la beauté inégalable. La jettatura est donc une croyance à double sens : elle provoque la mort, mais dévoile aussi le mystère d'une esthétique parfaite.

Alicia n'y croyait pas, et jusqu'à son dernier instant de vie, elle a nié le pouvoir mortel de son fiancé : « tout cela est chimère, extravagance, superstition¹³⁸ », s'indigne-t-elle. Le conte propose alors une morale étonnante dans laquelle la superstition et le surnaturel prennent place dans la réalité. Gautier chamboule les repères ordinaires au profit d'une vérité alternative ancrée dans l'ici-bas. Il renverse les codes afin d'intégrer l'extraordinaire dans l'ordinaire : comment affirmer que la mort d'Alicia n'est pas directement liée au regard du jettatore ? Tout est mis en œuvre pour appuyer cette évidence, jusqu'à la conviction du principal intéressé.

Paul admet ainsi progressivement être la cause du mal de la jeune femme : « Paul se leva brisé, inquiet, comme mis sur la trace d'un malheur caché par ces cauchemars dont il craignait sonder le mystère¹³⁹ [...] ». Après ses pressentiments, le protagoniste assiste à la confirmation de son mal en se regardant dans un miroir : « Paul se fit peur à lui-même : il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyés par le miroir, lui revenaient en dards empoisonnés : figurez-vous Méduse regardant sa tête horrible et charmante dans le fauve reflet d'un bouclier d'airain¹⁴⁰. » Il assiste malgré lui au pouvoir autodestructif de son regard, mais ne se rend à l'évidence qu'en étant le témoin de son influence sur autrui, lorsque le lien de cause à effet est indubitable : « Cependant l'*effet* avait suivi la *cause* de si près, la chute de Scazziga coïncidait si justement avec le *regard* qu'il lui avait lancé, que ses appréhensions lui revinrent¹⁴¹ [...] ». Une telle logique superstitieuse¹⁴², directement inspirée d'un raisonnement

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 455.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 438.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 441.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 444.

¹⁴² Voir p. 42.

scientifique, rend plausible la responsabilité de Paul dans l'accident. Associée aux *appréhensions*, cette pensée superstitieuse concourt à la découverte du mal par son détenteur, qui reconnaît sa qualité de jettatore sous le poids des preuves et des pressentiments.

Et ce, malgré les remarques de Scazziga, qui ne croit pas au mauvais œil : « Tu es aussi par trop superstitieux, objecta le sceptique Scazziga, que ses relations avec les étrangers avait rendu légèrement voltairien¹⁴³. » La référence à Voltaire que fait le narrateur est un trait d'ironie de Gautier. En effet, l'encyclopédiste¹⁴⁴ avait un avis tranché sur la superstition, qu'il dénigrait au profit de la raison. Le personnage de Scazziga, qui lui est comparé, apporte au conte une subtile touche d'humour, mais cette digression n'est que de courte durée¹⁴⁵, car la croyance au mauvais œil est si répandue qu'elle écrase tout scepticisme en contaminant même celui qui s'en moquait le plus :

Il y a un magnétisme irrésistible dans la pensée générale, qui vous pénètre malgré vous, et contre lequel une volonté unique ne lutte pas toujours efficacement : tel arrive à Naples se moquant de la jettature, qui finit par se hérissier des précautions cornues et fuir avec terreur tout individu à l'œil suspect¹⁴⁶.

La jettature est une vérité que personne ne peut réfuter, car elle s'impose à chacun comme une force supérieure. Le narrateur use de termes vigoureux pour montrer l'importance de cette superstition à Naples : *magnétisme irrésistible* ; et met en opposition *pensée générale* et *volonté unique* ; ainsi que *moquerie* et *terreur*. La ville et son ambiance l'emportent sur les pensées individuelles, comme si Naples était une entité unique détentrice du remède conjuratoire. L'union faisant la force, les Napolitains allient leurs convictions afin de combattre le diable, dont l'arme – la superstition – s'immisce jusque dans la réalité. C'est ce que nous nommions précédemment l'extraordinaire dans l'ordinaire :

L'esprit humain, même le plus éclairé, garde toujours un coin sombre, où s'accroupissent les hideuses chimères de la superstition. La vie ordinaire elle-même est si pleine de problèmes insolubles, que l'impossible y devient probable. On peut croire ou nier tout : à un certain point de vue, le rêve existe autant que la réalité¹⁴⁷.

¹⁴³ Th. Gautier, *Ibid.*, p. 427.

¹⁴⁴ Voir Partie I, p. 29.

¹⁴⁵ Comme conclut Marilia Marchetti dans son article « “Un spectacle *Tutto da ridere*” : rhétorique de l'ironie dans *Jettatura* de Théophile Gautier » : « Dans son écriture italienne, Théophile Gautier paraît en quelque sorte réfléchir sur le dépassement nécessaire de l'ironie ». *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 95. Effectivement, bien que moquée par l'intermédiaire de plusieurs personnages, la superstition mène le protagoniste à une fin tragique, loin d'une frivole distraction.

¹⁴⁶ Th. Gautier, *Op. cit.*, *Romans...*, p. 441.

¹⁴⁷ *Id.*

Le *probable* et la *réalité* se substituent à l'*impossible* et au *rêve*, atténuant les frontières et perturbant les étrangers qui visitent Naples : d'abord sceptiques, les visiteurs adoptent ensuite les mœurs napolitaines. Le seul personnage ayant fait exception à la règle l'a payé de sa vie.

Quant à Paul, le français à la fois spectacle et spectateur, il incarne ce glissement de l'impossible vers le probable, de manière tout à fait involontaire. Pour M. Schneider, il est un jettatore malgré lui et par conséquent, un jettatore *innocent* :

Gautier ne nous présente pas un jettatore, mais un homme que les autres présentent comme tel et qui, peu à peu convaincu par les malheurs qui arrivent dans son entourage, finit par se tenir lui aussi pour la cause de toutes ces morts et qui ne voit de recours que dans le suicide. Tout est peut-être coïncidences, tout est peut-être effets du mauvais œil. Gautier a choisi le cas limite, et d'autant plus confondant pour la raison : celui du jettatore innocent¹⁴⁸.

Innocent, n'est pas le qualificatif qui convient pour ce personnage involontairement accablé par la jettature. Paul est tout de même un homme renfermé et hostile à l'univers qui l'entoure, excepté lorsqu'il s'agit d'Alicia. Son aversion pour le reste du monde est traduite à l'extrême par Gautier qui l'affuble de la qualité de jettatore, comme conséquence de son caractère solitaire. Certes, ce mauvais œil dépasse la volonté de son détenteur, désireux de vivre auprès d'Alicia, et non de causer sa perte : Paul n'est pas pour autant un jettatore *innocent*, mais un jettatore *involontaire*. Il est d'autant moins *innocent* qu'il a refusé d'écouter les avertissements extérieurs sur son influence maléfique qui menaçait la santé de sa fiancée. Il est responsable de la perte d'Alicia : son acte de mutilation prouve qu'il avait pris conscience de son pouvoir dangereux ; mais sa nature de jettatore est involontaire, puisqu'elle s'est imposée à lui sans qu'il ne l'ait recherchée. Son attitude à la limite de la misanthropie et son physique particulier, exacerbés sous l'écriture de Gautier, ont fait de lui un être néfaste malgré lui, un poison pour l'être qu'il aimait. Toute l'ambiguïté du personnage fantastique de ce conte réside en cette nuance : entre innocence et culpabilité involontaire. Une culpabilité renforcée par les jugements extérieurs, car sa nocivité est constatée par les personnages entourant Alicia. Il est jettatore parce qu'il est jugé comme tel, conséquemment à des faits extraordinaires incontestables. Son comportement social n'est pas innocent, mais il n'a pas fait usage de la magie de son plein gré non plus. Comme l'a souligné le comte : « Il était un monstre ! – Bien que doué des instincts les plus affectueux et de la nature la plus bienveillante, il portait le malheur avec lui¹⁴⁹ [...] ». Malgré sa bonne volonté auprès de la malade, Paul engendre le mal, aspirant le souffle vital d'Alicia. L'image du vampire moderne, chère à Gautier, s'offre aux dernières lignes du conte : « On n'épouse pas les vampires,

¹⁴⁸ M. Schneider, *Op. cit.*, p. 228.

¹⁴⁹ Th. Gautier, *Op. cit., Romans...*, p. 441.

quelques bonnes que soient leurs intentions, répondit le commodore¹⁵⁰. » L'auteur combine des superstitions différentes afin de renforcer la malignité de son personnage, faisant de ce récit le support d'une croyance superstitieuse appliquée à outrance.

Avec un jettatore à la fois fautif et victime, incarnant l'impossible et le probable de manière involontaire, sans être pour autant complètement innocent, Gautier a joué sur le caractère double de Paul, faisant accéder son récit à la dualité réel/irréel en immisçant l'extraordinaire dans l'ordinaire. La présence de personnages sceptiques a mis en lumière la confrontation d'un raisonnement cartésien (Alicia, Paul) avec la pensée superstitieuse des Napolitains vivant les croyances populaires comme vérités universelles, et auxquelles la fin tragique d'Alicia donne raison. Le mauvais œil, meurtrier, offre une autre façon de regarder, puisqu'il a révélé au monde d'ici-bas la beauté parfaite de l'angélique malade. Mais la mise en lumière de cette perfection a un prix : l'amant jettatore, en qualité de vampire, a épuisé le souffle vital de sa bien-aimée. *Jettatura* est l'écriture d'un pessimisme amoureux poussé à son paroxysme où la puissance destructrice de la superstition mène subtilement mais sûrement à un dénouement tragique.

Malgré un soupçon d'ironie, vis-à-vis des esprits les plus incrédules, qui aurait pu donner une sorte de légèreté au texte, Gautier présente une victoire sombre de la superstition sur le scepticisme, et en profite pour composer de nouvelles variations à partir de ses thèmes de prédilection : alors que dans « Omphale » et dans « La Morte amoureuse », le vampire était représenté par un personnage féminin, dans *Jettatura*, c'est un homme, Paul, qui l'incarne. De même, le conteur a fait le choix d'une beauté féminine réelle, alors que dans « La Toison d'Or » et « Le Pied de Momie », cette esthétique appartenait à un idéal imaginaire. Il n'en reste pas moins que la perfection, révélée puis amplifiée par l'œil destructeur, n'apparaît qu'à l'ultime moment de la vie d'Alicia, furtivement, et dans l'intimité. Cet instant n'est qu'un triste privilège réservé à l'amant meurtrier. L'amour impossible, thème phare de l'œuvre de Gautier prend ici toute son ampleur au cœur d'un fantastique atypique. La menace extraordinaire émane du principal intéressé, finalement déstabilisé par les angoisses des personnages secondaires, ceux-là même habituellement les plus sceptiques dans les autres contes. Or, dans *Jettatura*, les plus incrédules remettent en question leurs certitudes au profit d'une superstition accablante se révélant vérité générale. C'est alors une peur collective et

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 455.

contagieuse qui emporte le protagoniste à son tour, l'emmenant aux portes de la folie¹⁵¹. Naples a fait de Paul un jettatore ; la superstition, loin de lui offrir le salut, l'a réduit à néant.

H La survie des âmes

La même année que *Jettatura*, paraît *Avatar* (1856). Pour ce récit, Gautier s'intéresse à une nouvelle facette de la superstition. Après les très classiques retours à la vie de peintures, de tapisseries ou de momies, après l'évocation de paradis artificiels hallucinogènes, et après avoir abondamment exploité le thème du regard maudit, Gautier s'inspire d'une autre croyance à la croisée des chemins entre science, occultisme, religion exotique et métaphysique. Il s'agit de la superstition relative à l'âme, à son essence volatile et à sa possible manipulation.

Octave de Saville se meurt littéralement d'amour pour une femme mariée, dont les sentiments ne sont pas réciproques. Aucun médecin ne réussit à lui redonner goût à la vie jusqu'à ce qu'un « magnétiseur », ayant reçu l'enseignement indien, lui vienne en aide et lui promette de le faire aimer de sa dame. Pour cela, il propose de transposer les âmes de l'amant et du mari. Les apparences restant les mêmes, la femme ne se rendrait pas compte de la supercherie. Le tour de passe-passe réussit, mais se mettre dans la peau d'un autre n'est pas aisé, et malheureusement pour l'amoureux, la jeune femme ne tarde pas à comprendre le stratagème. De son côté, le mari, sous les traits d'un homme qu'il ne connaît pas, se croit d'abord pris de folie, puis décide de reprendre les droits sur son apparence et propose un duel à mort, avec pour seul témoin le docteur/magnétiseur. Ne parvenant pas à tuer le corps qui leur appartenait, les duellistes décident d'interrompre le combat. Octave rend le corps qu'il a emprunté, car il a conscience que la femme qu'il aime ne se donnera jamais à lui malgré les apparences. Alors que le magnétiseur procède à la nouvelle transposition, l'usurpateur refuse la réalité et laisse son âme s'envoler.

Gautier, lecteur de contes hindous et curieux de phénomènes encore non expliqués (telle que la transmigration des âmes), annonce dans son titre la double aventure de son protagoniste, mêlant pérégrinations indiennes et bouleversement extraordinaire de la destinée.

¹⁵¹ Pour J. Le Guennec, le raisonnement de l'auteur est réduit à la plus simple opposition raison/superstition : « Gautier ne parle bien sûr pas de pathologie, encore moins de folie. Pour lui, il s'agit simplement de la lutte du bon sens cartésien contre la superstition. Pour nous, lecteurs du XX^e siècle, cela s'appelle *psychose* et précisément *délire d'interprétation*. » *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 151. Remarquons que la psychopathologie existe déjà au XIX^e siècle : *Jettatura* fait en effet état d'une querelle de la raison contre la superstition, mais cette constatation n'exclut pas pour autant l'intérêt de Gautier à mettre en avant les enjeux de la folie.

La définition du substantif *avatar* donne les clefs de ce récit : « Mythologie hindoue. Incarnation du dieu Vishnou ou d'autres divinités de la religion hindoue. » ; « Par extension. Changement, transformation ou métamorphose d'une personne ou d'une chose qui en déjà subi d'autres. » ; « Ennui, changement survenu à la suite de péripéties, incidents¹⁵². »

Après le titre, c'est essentiellement le personnage intermédiaire, réalisant l'échange des âmes, qui participe à l'étrangeté de l'atmosphère de ces aventures¹⁵³. Le portrait atypique de ce médecin, mêlant vie et mort contribue à l'intrusion du fantastique dans cette quête amoureuse : « On eût dit que, par quelque sorcellerie apprise des brahmes et des pandits, le docteur avait volé des yeux d'enfant et se les était ajustés dans sa face de cadavre¹⁵⁴ ». La magie exotique d'une *sorcellerie apprise des brahmes et des pandits*, l'innocence *des yeux d'enfant* et le macabre de la *face de cadavre* s'associent dans cette description diabolique du médecin, faisant pressentir une aventure extraordinaire véhiculée par le mal. Un portrait maléfique dont le regard, si cher à Gautier, est en total contraste avec celui du jeune homme malade : « Chez le vieillard le regard marquait vingt ans ; chez le jeune homme il en marquait soixante¹⁵⁵. » Ce mauvais œil à demi révélé du médecin sous-entend chez celui-ci un passif d'actes de barbarie sur enfants, voire de vampirisme : comment se fait-il que cet homme, d'un âge très avancé, possède un regard juvénile ? Ces traits diaboliques et sa désignation de « magnétiseur » mettent sur la voie d'une nature maléfique et déstabilisante.

Il n'est donc pas étonnant que le médecin soit perçu comme un être supérieur, à l'égal du Créateur : « Docteur, répondit Octave-Labinski, vous avez le pouvoir d'un Dieu, tout au moins, d'un démon¹⁵⁶. » La mise en parallèle du divin et du malin met en évidence les questionnements du protagoniste sur les manipulations surnaturelles de l'âme. Dieu crée, mais le démon détourne, manipule. En toile de fond se pose la question du bien et du mal au sens chrétien : sommes-nous face à un conte prônant des valeurs religieuses ? La remarque du personnage féminin met en avant une réflexion pieuse : « Vous avez eu tort, Olaf, de vous soumettre à l'influence de ce docteur. Dieu, qui a créé l'âme, a le droit d'y toucher ; mais l'homme, en l'essayant, commet une action impie, dit d'un ton grave la comtesse Prascovie

¹⁵² *Le Trésor de la Langue française* informatisé.

¹⁵³ Emprunté à *La Métempsychose* de Robert Macnish, le personnage du vieillard médecin/magicien est réactualisé par Gautier. Aucun pacte avec le diable n'est signé pour la transposition des âmes, ce qui laisse place à la référence hindouiste. Le conteur associe tradition folklorique et métaphysique exotique. Voir également *Fétichisme, philosophie, littérature* de L. Fedi, l'Harmattan, Paris, 2002, p. 111.

¹⁵⁴ Th. Gautier, *Op. cit., Romans...*, p. 321.

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 354.

Labinska¹⁵⁷. » Ces paroles soulignent la crainte du châtement divin pour un acte sacrilège : la vie relève exclusivement de Dieu, la transgression de cette loi ne peut être que l'œuvre du diable ou de tout autre mécréant.

C'est pourquoi, de l'avis de M. Schneider, cette nouvelle (ainsi que *Spirite*) ne repose pas sur une intrigue occulte, superstitieuse, mais sur des valeurs religieuses. Elles sont chrétiennes, nous venons de le voir, mais aussi et surtout hindouistes : « Ces contes résultent des croyances traditionnelles et s'il faut chercher des sources, c'est du côté de la sagesse hindoue qu'il faut les chercher plutôt que dans les cercles parisiens où l'on faisait tourner les tables¹⁵⁸. » De notre point de vue, bien que les références hindouistes abondent dans *Avatar*, nous n'excluons pas pour autant une interprétation superstitieuse, en vogue il est vrai dans les fameux *cercles parisiens* — à l'exemple de *Spirite*, qui paraîtra moins de dix années plus tard¹⁵⁹.

Gautier intègre donc la superstition dans *Avatar*, mais de manière moins affirmée que dans *Jettatura*. La transposition des âmes, si elle génère le doute, ne provoque pas l'effroi ressenti par un jettatore involontaire. En effet, si le fantastique, la peur et l'extraordinaire émanent de ce récit, c'est par le biais du magnétiseur et de l'atmosphère surnaturelle générale. L'exotisme et la magie sont importés de l'hindouisme, mais les inquiétudes demeurent occidentales, en témoignent les réflexions sur la Création et le pouvoir du démon. Le récit se trouve ainsi au carrefour du catholicisme, de l'hindouisme et de la superstition. En somme, *Avatar* se révèle être une sorte d'escapade merveilleuse aux accents fantastiques cosmopolites.

Une dizaine d'années séparent la parution d'*Avatar* et de *Spirite* (1865), mais le thème de la survie de l'âme reste la préoccupation du récit. *Spirite* présente un personnage à la recherche d'un état supérieur le délivrant de sa *pauvre et infirme nature*¹⁶⁰. Ce type de conte est vraisemblablement moins fantastique que récit « à symboles¹⁶¹ » malgré le sous-titre le désignant clairement « Nouvelle fantastique ». En effet, le protagoniste ne ressent aucune peur face à l'intrusion d'un surnaturel peu inquiétant qu'il admet aisément. Toutefois, nous choisissons de conserver ce texte dans notre corpus d'étude, car il met en évidence une

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 382.

¹⁵⁸ M. Schneider, *Op. cit.*, p. 228.

¹⁵⁹ Nous ne tenons pas pour superstitieuses les « références hindouistes » citées par Gautier, bien que le monde chrétien puisse les considérer comme telles. Le conteur s'en inspire afin de transposer son lecteur dans une culture dépaysante.

¹⁶⁰ Voir p. 189.

¹⁶¹ Comme le sont « Louis Lambert » et *Séraphîta* de Balzac, voir p. 177 et p. 180.

dernière approche de la superstition où le spiritisme interfère dans la rencontre amoureuse et suscite l'intrusion de l'*inadmissible*, usuelle du genre qui nous occupe.

Guy de Malivert mène une existence morne, rythmée par les mondanités parisiennes auprès de Madame d'Ymbercourt qu'il fréquente. Témoin de phénomènes surnaturels (écriture spontanée, visions), le protagoniste trouve un sens à sa vie en découvrant qu'il est aimé par un esprit d'outre-tombe, Spirite. Le jeune homme, épris de cette beauté sans pareille, se détourne de Madame d'Ymbercourt et, pour ne pas compromettre la réputation de son ancienne conquête, quitte Paris pour la Grèce. Un amour impossible s'installe entre le personnage du monde terrestre et celui du monde des morts, mais il est interdit à Malivert de mettre définitivement fin à ses jours, il ne peut être l'auteur de sa délivrance. Lors d'une excursion à cheval, la mort le libère de sa prison corporelle au cours d'une attaque de brigands. Quelque temps plus tard, son ami et intermédiaire avec le monde des esprits, M. de Féroë, est témoin de l'enlacement des deux âmes des amoureuses.

La superstition tient encore une place importante dans cette nouvelle, donnant au lecteur les tenants de l'intrigue. Ainsi, le hasard prépare la rencontre de Spirite et de Malivert. Ce dernier pressent la scène, remettant son destin entre les mains du hasard : « Il se consolait très aisément de ce malheur en songeant aux ennuis, aux calamités et aux désastres qu'entraîne cette passion, et il attendait avec patience le jour où devait paraître, amené par le hasard, l'objet décisif qui devait le fixer¹⁶². » C'est aussi « par hasard¹⁶³ » que Malivert constate la présence de Spirite dans un miroir pendant qu'il s'adonne à l'écriture spontanée. De même, l'usage des pressentiments est récurrent dans ce récit, préparant la rencontre de Spirite. Ainsi, Malivert évoque l'intuition de cet « esprit mystérieux qu'il pressentait autour de lui. »

À son tour, Spirite, relate la prémonition qu'elle avait eue lorsqu'elle était encore Lavinia : « Un secret pressentiment m'avertissait que je vous verrais ce soir-là¹⁶⁴ », et comment elle s'en était remise au hasard au cours du bal : « Je ne perdis pas cependant tout espoir, et, pour le moment, je me contentai de la satisfaction de savoir que vous étiez là. D'ailleurs la soirée n'était pas finie, et quelque heureux hasard pouvait nous rapprocher¹⁶⁵. » Espoir et hasard rythment l'intrigue amoureuse en alimentant le désir. Enfin, lorsque Spirite

¹⁶² Th. Gautier, *Op. cit., Romans...*, p. 1432.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 1487.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1479.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1485.

revient sur cette histoire lors de la dictée, elle fait allusion à un « présage¹⁶⁶ » : trouvant le siège placé à ses côtés vide, alors que Guy y est attendu, elle voit en cela le présage de son histoire, cette rencontre qui ne se fera jamais. De ce fauteuil vide, elle tire une explication logique sur la suite des événements. Elle interprète à sa manière la réalité, donnant aux circonstances une signification superstitieuse : l'absence du jeune homme espéré est un signe annonciateur de l'impossibilité de leur rencontre.

Tous ces pressentiments et autres signes n'ont cependant pas mis Malivert en confiance, puisqu'il fait part de ses appréhensions, voire de ses réticences, lors de la première écriture spontanée : « Si j'étais un peu superstitieux, il ne tiendrait qu'à moi de voir là-dedans un avertissement du ciel au lieu d'une distraction inqualifiable¹⁶⁷. » Évidemment, ses agissements montrent qu'il est *un peu superstitieux*, puisqu'à la suite de cette réflexion, il décide de se rendre chez Mme d'Ymbercourt, ne voulant pas s'attirer d'ennui avec des forces supérieures dont il ne comprend pas le message. Finalement, l'écriture spontanée sera un lien « tangible » qui unira les deux êtres et permettra la communication d'un monde à l'autre.

Le spiritisme est donc un passage entre le monde des morts et celui des vivants, guidé par l'ami de Malivert, le baron de Féroë. C'est ce personnage qui fera le lien entre les amoureux jusqu'à la fin de la nouvelle, lorsqu'il voit les deux âmes s'envoler ensemble. Il guide notre protagoniste en lui donnant des indications sentimentales à respecter : « [...] ne vous engagez dans aucun lien terrestre. Restez libre pour l'amour, qui peut-être va vous visiter. Les esprits ont l'œil sur vous, et vous pourriez vous repentir éternellement dans l'extra-monde d'une faute commise dans celle-ci¹⁶⁸. » Ses recommandations résonnent comme les injonctions d'un magicien. Sa vie et ses lectures font du baron un adepte des sciences occultes. Il est présenté comme un confrère de Swedenborg : « [...] un Suédois, compatriote de Swedenborg, comme lui penché sur l'abîme du mysticisme, et pour le moins aussi occupé de l'autre monde que celui-ci¹⁶⁹ », ayant pour lecture *Les Mariages de l'autre vie*. Bien qu'inventé par Gautier, ce titre est sans équivoque et participe au portrait mystérieux du baron, et par extension, à la crédibilité de l'union entre Malivert et Spirite. C'est en outre le baron qui ponctue le conte en constatant leur rencontre : « Les voilà heureux à jamais ; leurs âmes réunies forment un ange d'amour¹⁷⁰ [...]. » Ces paroles font écho à celles de

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1490.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 1435.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 1441.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 1439.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 1530.

Balzac dans *Séraphîta*¹⁷¹ et font également référence à la palingénésie de Nodier, pour qui la superstition mènerait à l'état de grâce¹⁷². Afin d'appuyer les faits, Spirite relate en détails toutes les étapes du passage de la vie à la mort (chapitre XII), teintant davantage le texte d'occultisme.

Une abondance de superstitions est disséminée dans les pages de ce récit, pour lequel tout est propice à la croyance. Ainsi, la mort de Malivert est-elle annoncée par la femme de son guide et par son valet, ayant pressenti le drame. Aux cris de douleurs de l'épouse du guide, le valet, indisposé par un tel étalage de sentiments, y voit un mauvais présage : « Je n'aime pas, disait-il, cette femme qui hurle au perdu comme un chien sentant la mort¹⁷³. » Le narrateur déclare même que ce dernier, « bien qu'incrédule, était un peu superstitieux¹⁷⁴ ». La croyance l'emporte sur le caractère méfiant du valet.

Une autre croyance, liée au miroir, complète l'aventure de Malivert. C'est par le biais de cet objet qu'il aperçoit pour la première fois Spirite, comme s'il était sujet à une attraction surnaturelle : « Le miroir, sur lequel ordinairement il ne jetait jamais les yeux, exerçait sur lui une sorte de fascination et absorbait invinciblement son regard¹⁷⁵. » Le narrateur relate alors le jeu de l'illusion :

Cette faible esquisse, faite nécessairement avec des paroles créées pour rendre les choses de notre monde, ne saurait donner qu'une idée bien vague de l'apparition que Guy de Malivert contemplait dans le miroir de Venise. La voyait-il de l'œil charnel, ou de l'œil de l'âme ? L'image existait-elle en réalité, et une personne qui n'eût pas été sous le même influx nerveux que Guy aurait-elle pu l'apercevoir ? C'est une question qu'il n'est pas aisé de résoudre ; mais en tous cas, ce qu'il voyait, quoique *semblable*, ne *ressemblait* en rien à ce qui passe, en cette vie, pour une tête de belle femme¹⁷⁶.

Déjà présente dans « Onuphrius » et *Jettatura*, la superstition relative au miroir occupe une place non négligeable dans l'écriture fantastique de Gautier. Elle donne aux récits une ouverture sur l'au-delà, sur l'invisible. D'abord porte d'accès du diable dans les deux contes précédents, elle est cette fois une fenêtre sur le royaume des morts. Le miroir offre une vision hors norme, posant la question du vraisemblable : l'esquisse est-elle le fruit d'une imagination exaltée par des sentiments charnels, ou une apparition merveilleuse mais réelle ? Le miroir, ordinairement objet de malheur, laisserait-il entrevoir un être de perfection ?

L'auteur joue sur les deux interprétations. En nommant son récit « Nouvelle fantastique », Gautier suppose quelques phénomènes déstabilisants familiers du genre

¹⁷¹ Voir p. 180.

¹⁷² Voir p. 123.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1527.

¹⁷⁴ *Id.*, p. 1527.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 1456.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 1457.

littéraire. Le miroir est ainsi un parfait allié du fantastique, laissant planer le doute en suggérant simultanément le malheur et la félicité. Rien d'étonnant à ce que Malivert perde pied face à la remise en question de la réalité : « Il y a dans l'esprit humain une tendance à douter des choses extraordinaires quand le milieu où elles se sont produites a repris l'aspect habituel¹⁷⁷. » Le jeune homme se trouve pris entre le réel – l'ordinaire –, et l'irréel au travers de son amour pour l'être idéal. L'affrontement des deux univers mène à une position inconfortable où « le réel essayait de reconquérir sa proie sur l'idéal¹⁷⁸ », mais en vain.

C'est finalement dans les paroles de Spirite que toute cette mise en scène de la dualité prend son sens :

Il ne faut pas prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur : on doit faire la part des systèmes philosophiques ou littéraires, des affections à la mode en ce moment-là, des réticences exigées, du style voulu ou commandé, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes extérieures d'un écrivain. Mais sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire ; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue ; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent¹⁷⁹.

Derrière la malice de ces réflexions dictées sous la plume d'une âme morte, le leitmotiv de l'auteur apparaît distinctement. Cacher afin de mieux dévoiler. Pour ce faire, la superstition apporte au fantastique la dualité de l'objet et du symbole qu'il dissimule (comme le miroir), ou encore avec le spiritisme, la révélation de la possible existence d'une communication (voire d'une communion) entre les vivants et les morts. Cette pratique occulte signe la volonté d'un amour impossible entre la réalité basement triviale et l'idéal de perfection élevé à l'état d'Ange. Alors que dans *Jettatura* la superstition faisait apparaître cette dimension, mais empêchait l'union des amants, dans ce dernier conte de Gautier, la croyance ouvre les portes de la félicité où la quête de l'idéal n'est plus seulement un mythe mais une réalité accessible à une minorité d'initiés.

Pour cet ultime récit à tonalité fantastique, Gautier est allé au bout de sa recherche de perfection, donnant à ses personnages l'opportunité de dépasser le domaine des possibles en leur offrant un amour atemporel et mystique. La superstition, abordée par les sciences occultes et les croyances populaires, a permis la transition du monde terrestre au monde céleste aidant « à la *communion*, au-delà de la mort¹⁸⁰ », pour reprendre les propos de M. Tortonese. À la fois support d'écriture et support idéologique, la croyance participe

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 1462.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 1441.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 1476.

¹⁸⁰ P. Tortonese, *Op. cit.*, *La Vie...*, p. 122.

directement à la « synthèse accomplie d'âme et de corps¹⁸¹ », jusque-là interdite à ses personnages. Alors que le fantastique s'est peu à peu effacé au profit d'une normalisation de l'effet de surprise (Gautier a fait du spiritisme un simple outil entremetteur), la superstition est restée le complice d'un amour – autrefois impossible – désormais accessible.

* *

*

Le rapport de Gautier avec la croyance dans son œuvre fantastique est celui d'un imaginaire affranchi d'une religion exclusive et emblématique. Comme l'a souligné J. Richer dans son *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur* : « Son respect pour toutes les croyances est de quelqu'un qui ne s'est vraiment arrêté à aucune d'entre elles¹⁸²... » Une constatation que nous confirmons à la lecture de ses pages fantastiques : mise à part la référence hindouiste dans *Avatar*, des nouvelles telles que *Le Pied de Momie* ou « Arria Marcella », plongées dans des civilisations disparues, ne font guère allusion aux pratiques religieuses de ces sociétés. En revanche, dans ces deux mêmes récits, Gautier fait un usage prépondérant de la superstition. La foi et les religions sont effacées derrière des descriptions précises de la croyance qui nous intéresse. Le panthéon égyptien ou romain est éclipsé au profit de rituels areligieux, de pratiques en marge de la religion dominante. Les réflexions religieuses n'ont pas leur place dans ces nouvelles fantastiques où Gautier s'amuse avec la superstition. Nos conclusions à cet égard sont corroborées par les remarques de P. Tortonese : « Gautier est un sceptique disposé à tout croire, mais il n'a foi en rien, parce que la foi comporte un choix, alors que pour lui rien n'est sûr et tout est possible¹⁸³. » Dans un monde fantastique repoussant sans cesse les frontières du possible, la superstition répond aux incertitudes de l'auteur : puisque *rien n'est sûr*, autant faire usage de l'improbable, de ce qui n'est pas la norme.

La remise en question de la normalité est en effet un trait caractéristique de l'écriture de Gautier. Évidemment, tout récit fantastique repose sur cette particularité, mais pour cet auteur en quête d'esthétisme, l'univers fantastique bousculant les règles est un cheminement empruntant la voie de la superstition. « Si tout est esthétique dans l'œuvre de Gautier, souligne aussi P. Tortonese, ce n'est donc pas simplement à cause de l'amour de la beauté qui hantait son auteur, mais parce que son univers est gouverné par l'objet insaisissable, par la loi

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸² J. Richer, « Religions et superstitions », *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, Paris, 1981, p. 57.

¹⁸³ P. Tortonese, *Op. cit.*, *La Vie...*, p. 48.

de son insoumission à nos lois¹⁸⁴. » C'est pour cette raison qu'il utilise la superstition : en tant que représentante d'un passé insaisissable, faisant un pied de nez aux lois de la réalité tout en servant l'esthétisme.

En conséquence, le personnage ancré dans la réalité fait usage de la superstition afin d'interpréter le monde et de s'en marginaliser. La croyance révèle au héros les mystères de cet éloignement du réel, tout en l'y figeant.

Par extension, la femme des contes fantastiques revêt fréquemment l'ambivalence d'un portrait mi-ange, mi-démon :

[...] si la femme est ange et diable en même temps, explique P. Tortonese, c'est surtout pour nous dire que l'absolu vers lequel elle promet de nous conduire a un double visage. Aucune certitude n'est possible au-delà du seuil de la réalité relative qui nous entoure. Le fait d'aller au-delà de l'objet est un impératif du désir, mais nous ne savons pas si ce dépassement nous conduira au paradis ou à l'enfer. L'expérience de la femme, comme celle du fantastique, est le voyage vers une réalité ultérieure qui peut comporter la réalisation pleine comme la perte tragique de soi-même¹⁸⁵.

Symbole bipolaire d'un espoir paradisiaque ou d'une désillusion infernale, la femme participe à l'interprétation du monde réel via la superstition. Parfois ange (*Jettatura*), souvent démon (« Omphale », « La Morte amoureuse »), ou les deux en même temps (« Arria Marcella »), le personnage féminin hante les pages fantastiques de Gautier, mettant en exergue les attentes désespérées d'un personnage en perdition amoureuse. « Le fantastique, note Cl. Lacoste-Veysseyre, condense dans la femme toute l'irrationalité de sa puissance soudaine et imprévisible dans la fulgurance de l'instant, et, après le retour à la normale, laisse le héros à jamais meurtri¹⁸⁶. » Le personnage féminin, surréel, synthétise à lui seul toutes les préoccupations existentielles de Gautier, superstition comprise.

La croyance qui nous occupe s'est donc infiltrée de toute part dans l'œuvre fantastique du conteur, et sous diverses formes. Nous la retrouvons au gré de représentations picturales ou statuariques (« La Cafetière », « Omphale », « La Toison d'Or ») ; d'époques (« Arria Marcella » ; « Le Pied de Momie ») ; du folklore (« Le Chevalier double », « L'Âme de la maison ») ; de références hoffmanniennes ; de l'heure fatidique récurrente (minuit) ; du hasard ou de la fatalité ; de nombreux pressentiments ; d'objets symboliques (miroir, talismans) ; du thème du vampire réactualisé (« Omphale », « La Morte amoureuse ») ; de sciences occultes (divination, spiritisme, etc.) ; du mauvais œil (*Jettatura*) ; d'animaux maudits (corbeau, cygne, pie) ; d'un peuple bohémien mystérieux ; et d'autres diables et

¹⁸⁴ P. Tortonese, « Introduction » de *Théophile Gautier, Œuvres, choix de romans et de contes*, Robert Laffont, Paris, 1995, p. XXVIII.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸⁶ Cl. Lacoste-Veysseyre, notice de « La Cafetière », *Op. cit., Romans...*, p. 1239.

conjurations. Parfois stigmatisée comme une croyance dangereuse – tel Onuphrius sombrant dans la folie –, la superstition apparaît plus volontiers comme une délivrance salvatrice. Dom Juan ne doit sa survie qu'à l'usage d'une croix venue conjurer le diable ; le protagoniste du « Club des Hachichins » *rompt le charme* de la drogue au moyen d'une *conjuración* ; sans omettre l'amour angélique salutaire qui clôt *Spirite*. En contrepartie, Gautier sacrifie un jettatore, sorte de pied de nez dramatiquement humoristique face aux pensées les plus sceptiques. Toute l'œuvre fantastique oscille entre scepticisme et inclination superstitieuse, évoluant au fil des nouvelles pour aboutir, avec *Spirite*, à un dépassement du fantastique au profit de la croyance. Le genre littéraire n'est plus qu'une excuse à l'écriture de la superstition et aux questionnements modernes du devenir de l'âme après la mort via des expériences apparentées au monde scientifique.

À l'image du chat noir dans le *Capitaine Fracasse* (1863), la superstition demeure éternellement présente dans l'œuvre de Gautier et participe à l'intrigue romanesque, même dans cette œuvre de cape et d'épée, non fantastique. Comme l'a souligné P. Tortonese, la mise en scène du félin – avec toute la portée superstitieuse qu'elle implique – procure au récit une fin à double tranchant, ternie par la mort symbolique de l'animal :

Dans les toutes dernières pages, un détail mystérieux jette une ombre sur le dénouement heureux. La mort de Belzébuth, le vieux chat qui était « le bon génie des Sigognac », provoque la découverte d'un trésor, dont l'ensevelissement avait marqué le début de la malchance de la famille. L'histoire revient donc au point où elle s'était écartée du bon chemin et où elle avait réellement entamé le processus de dégradation ; c'est à ce point qu'elle doit à présent s'arrêter, s'interrompre à jamais. Seulement, enfouie dans le corps noir du chat, la mort réapparaît pour faire naître une nouvelle incertitude¹⁸⁷.

Rattrapée par la valeur funeste du chat, la famille Sigognac bascule de nouveau dans l'*incertitude*. Ce petit incident, dû à une superstition des plus communes, n'est pourtant pas négligeable puisqu'il ternit l'heureux dénouement d'une tonalité ténébreuse. Le chat noir, à la triste réputation, conserve ici son statut historique d'animal de malheur. Que ce soit dans *Le Capitaine Fracasse*, ponctuellement, ou dans ses nombreuses nouvelles fantastiques, Gautier a recouru aux références culturelles et folkloriques de manière presque systématique.

À l'exception d'« Une Visite nocturne » et du « Roi Candaule », le fantastique a sans cesse été accompagné de superstitions, étayant l'aventure d'une double interprétation de la réalité, et faisant référence à la compréhension universelle. Ainsi, les nouvelles mettent en exergue des expériences vécues antérieurement (ou parallèlement), des souvenirs oubliés,

¹⁸⁷ P. Tortonese, *Op. cit.*, *La Vie...*, p. 95.

peut-être inconnus, mais pour autant intelligibles par le protagoniste et par le lecteur, pour peu qu'ils leurs prêtent attention :

Les rencontres d'amour, les instants de ravissement extatique, les musiques non terrestres, les rêves opiacés, les plaisirs littéraires, semblent donc avoir quelque chose en commun, explique P. Tortonese. Dans les moments les plus forts de ces expériences, l'existence d'une sorte d'arrière-scène de la conscience et de la mémoire se révèle à l'homme ; l'existence d'une autre conscience et d'une autre mémoire qui sont derrière lui. Cette révélation atteste une vie qui a laissé ses traces dans chacun¹⁸⁸.

Ces *traces* sont, parmi d'autres, ces superstitions qui ressurgissent du passé ou qui témoignent d'une existence cachée, détenant, pourquoi pas, les clefs d'un bonheur souvent inatteignable. Ainsi, parti à la conquête de cette félicité dans la perfection amoureuse, l'auteur a confronté ses personnages à la dualité souffrance/extase par l'entremise de la superstition, pierre définitivement angulaire du fantastique de Gautier.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

V Gérard de Nerval

Auteur non moins légendaire que son contemporain et ami Théophile Gautier, aux côtés duquel il participa avec entrain à la bataille d'Hernani, Gérard de Nerval offre une œuvre fantastique disparate, mêlant fabulations et souvenirs biographiques, dans laquelle les histoires macabres et les révélations oniriques fourmillent de superstitions, allant des simples légendes populaires aux sciences occultes répondant aux questionnements existentiels d'un auteur perturbé, s'il en est.

Alors, lorsqu'E. Godo présente l'œuvre de Nerval, il n'est guère étonnant que la superstition soit explicitement désignée : « L'expérience intérieure à laquelle nous convie Nerval est d'une très grande exigence. Pour l'appréhender, il nous faut nous frayer un chemin dans le bric-à-brac de croyances et de superstitions qui encombre une œuvre d'une probité en tous points remarquable¹. » L'aventure nervalienne est vécue comme un capharnaüm où se cache un authentique chef-d'œuvre, enfoui sous le désordre apparent des superstitions à valeur péjorative. Les croyances surchargerait le récit en dépit de l'exceptionnelle qualité du fond. Nerval leur accordait pourtant une importance particulière, moins secondaire que ne laisse entendre E. Godo. Derrière l'apparente ironie, dans *Le Voyage en Orient*, l'auteur confie son attirance pour toutes les croyances, quelles qu'elles soient : « Je suis suffisamment sceptique pour ne repousser aucune superstition². » Cet intérêt s'explique par une déception vis-à-vis de la religion à laquelle la superstition propose une alternative. *Les Illuminés* sont un premier exemple de l'engouement de Nerval pour des croyances non officielles, comblant les manques du culte dominant. Comme l'explique M. Milner au sujet des portraits « excentriques³ » décrits par l'auteur, « ce qui rapproche ces différents personnages, ainsi que les ouvrages conservés dans la plus ou moins mythique bibliothèque de l'oncle, c'est que les doctrines excentriques qu'ils professent répondent à une carence de la religion officielle⁴ », ce sont des dogmes insolites dans lesquels Nerval se retrouve, au même titre que l'abbé de Bucquoy, Cazotte ou encore Cagliostro, pour n'en citer que quelques-uns. En effet, M. Milner soulève également la question d'une similitude de pensée entre Nerval et ses personnages, ajoutant à ces récits une connotation biographique :

¹ E. Godo, *Nerval ou la raison du rêve*, Cerf, 2008.

² G. de Nerval, *Voyage en Orient*, cité par J. Richer, *Nerval, expérience et création*, Hachette, Paris, 1970, p. 368.

³ G. de Nerval, « La Bibliothèque de mon oncle », *Les Illuminés*, dans *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984, p. 887.

⁴ M. Milner, notice des *Illuminés*, *Ibid.*, p. 1697.

Comment ne pas reconnaître Nerval lui-même dans le rapprochement qu'il fait entre Cazotte, partagé entre le doute et la croyance, et Apulée « l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, cherchant sous les débris des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures ou persistantes, expliquant la fable par le symbole, et le prodige par une vague définition des forces occultes de la nature, puis, un instant après, se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant ça et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux⁵ ? »

Nerval laisse transparaître ses centres d'intérêt sans pour autant les reconnaître ouvertement. Remarquons de ce fait que les *Illuminés* ne contiennent aucun grand nom de l'ésotérisme, mais plutôt des excentriques, ou des personnalités représentées comme telles, à l'image de Cazotte. Se pose alors la question de la folie pour ces personnages en quête éperdue d'une connaissance mystique, une interrogation que Nerval lui-même se posera – probablement – jusqu'à son suicide, et qui hante son écriture. Passant du « fantastique imaginé au fantastique vécu⁶ », pour reprendre les mots de P.-G. Castex, l'auteur romantique a laissé une œuvre aussi bien fictionnelle que biographique dans laquelle se dessinent « les étapes successives d'une destinée⁷ » où abondent les superstitions.

Afin d'illustrer au mieux cette particularité de l'écriture nervalienne, nous avons sélectionné quatre œuvres emblématiques : « La Main enchantée » (1832), *Le Magnétiseur* (1840), « Le Monstre vert » (1849) et « Aurélia » (1855)⁸, dans lesquelles phénomènes extraordinaires, recherches mystiques et démence onirique défient la réalité au profit d'un « éclat surréel⁹ » peuplé de superstitions.

A Inspiration folklorique

« La Main enchantée », dont la première publication date de 1832 (sous le titre de « Main de gloire. Histoire macaronique »), a retenu notre attention, car derrière l'ironie hoffmannesque et les références historiques se dissimulent des croyances populaires issues du

⁵ M. Milner notice des « Illuminés », *Ibid.*, p. 1698.

⁶ P.-G. Castex, *Op. cit.*, *Anthologie...*, p. 285. En effet, la vie personnelle de Nerval et le fantastique littéraire qu'il crée se distinguent avec difficulté : l'auteur mélange les songes et la réalité dès la sortie de sa première crise de folie en 1841. Ainsi, il explique : « Au fond, j'ai fait un rêve très amusant, et je le regrette ; j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus vrai que ce qui me semble explicable et naturel aujourd'hui. » Nerval, *Voyage en Orient*, *Op. cit.*, *Œuvres...*

⁷ P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 313.

⁸ Nous retrouvons quelques superstitions dans *Pandora*, par exemple, mais cette œuvre est d'essence plus psychiatrique que fantastique. Comme l'a remarqué P.-G. Castex : « Nerval, qui a commencé sa carrière de conteur fantastique par des pastiches d'écolier trop sage, laisse parmi ses dernières reliques des pages dont l'étrangeté démentielle retient à juste titre l'attention des psychiatres. » *Ibid.*, p. 314.

⁹ « Chez Nerval, explique M. Schneider, il n'y a pas de conte fantastique au sens courant du terme, c'est toute l'œuvre qui à partir de 1835 rayonne d'un éclat surréel : la sensibilité mystique du poète, son intérêt pour les légendes, les religions secrètes, des doctrines occultistes, son sens du mystère, de la mort et de l'au-delà se manifestent dans tout ce qu'il a écrit⁹. » *Op. cit.*, *La Littérature...*, p. 215.

folklore. Cette œuvre de jeunesse montre de quelle manière Gérard¹⁰ le romantique, alors âgé de vingt-quatre ans, s'est lancé dans l'écriture fantastique en usant d'une vieille croyance relative à la main, elle-même insérée dans un contexte tout autant sujet aux superstitions.

Eustache Bouteroue est provoqué en duel. Il trouve auprès d'un bohémien le moyen d'acquérir un jeu d'épées digne de son adversaire. Grâce à un charme, sa main reçoit le don de connaissance instinctive des gestes à accomplir et parvient ainsi à éliminer son rival. Mais la main devient alors incontrôlable, et lorsqu'il va chercher de l'aide auprès d'un ami juriste, il est finalement envoyé en prison, puis condamné à mort, après avoir giflé malgré lui l'homme de loi. Visité en cellule par le Bohémien qui lui a vendu le charme, celui-ci lui explique que, n'ayant pas été payé, il deviendra le nouveau propriétaire de la main après l'exécution de la peine capitale : la légende raconte qu'une main charmée de défunt est capable d'ouvrir toutes les portes. L'heure venue, la main est séparée du corps par le bourreau (ébahi de la voir bouger alors que le corps est cliniquement mort), et part rejoindre son nouveau propriétaire.

Bien que la nouvelle soit focalisée sur l'aventure d'Eustache, le personnage bohémien tient une place prépondérante. Ce dernier donne au jeune apprenti le moyen de résoudre son litige, d'une manière diabolique : Eustache, piégé par son ambition, paie de sa vie l'aide apportée par le Bohémien, qui possède d'ailleurs d'autres pouvoirs surnaturels : « il avait en outre le talent de prévenir l'avenir par la cartomancie, la chiromancie, et les nombres pythagoriques¹¹ ». Entre science et magie, ce personnage détient la solution au problème d'Eustache : seul un « charme¹² » pourra le tirer d'affaire. Le lecteur est rapidement renseigné sur les talents occultes du Bohémien qui se réfère au *Grand Albert*¹³ pour expliquer le pouvoir de la main. De plus, la scène décrivant la confection de la potion ensorcelée et l'évocation de l'incantation ne laissent plus de doute sur la nature mystérieuse du personnage :

Il leva alors le couvercle d'un bahut, en tira un pot de terre non vernissé, et y fit le mélange de divers ingrédients qui paraissaient lui être indiqués par son livre, en prononçant à voix basse une sorte d'incantation. Quand il eut fini, il prit la main droite d'Eustache, qui, de l'autre, faisait le signe de la croix, et l'oignit jusqu'au poignet de la mixtion qu'il venait de composer¹⁴.

Le geste de la main gauche du jeune homme traduit les doutes d'Eustache concernant son sauveur : l'aide-t-il sincèrement ou lui causera-t-il du tort ? Le Bohémien sera finalement

¹⁰ Nerval signe « Gérard » pour la première publication de cette nouvelle, intitulée « La Main de gloire. Histoire macaronique » dans *Le Cabinet de lecture* du 24 septembre 1832.

¹¹ G. de Nerval, *Op. cit.*, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984, p. 364.

¹² *Ibid.*, p. 378.

¹³ Ouvrage très ancien de magie populaire.

¹⁴ G. de Nerval, *Ibid.*, p. 379.

accusé d'actes sataniques : « Que le diable te pende avec tes tripes ! méchant hâbleur et jeteur de sorts, lui fit-il, pour tes enchantements damnés¹⁵ ! »

L'intitulé du chapitre, « Moyen héroïque dont se servent les scélérats pour s'introduire dans les maisons¹⁶ », trouve ainsi tout son sens. L'humour noir de ce titre associe outrageusement l'héroïsme au brigandage, comme si la perversité du Bohémien allait contaminer Eustache : par le charme qui donne une qualité surnaturelle à la main, le jeune homme devient à son tour un damné. Le narrateur parle finalement de « main *possédée*¹⁷ », lorsqu'elle bouge encore alors qu'Eustache est mort. Bien que les intentions du jeune homme étaient légitimes (arrêter de se faire humilier), son désir d'en appeler à une aide externe plutôt que de compter seulement sur ses propres ressources a été puni.

Ainsi, les premiers doutes sur les intentions du Bohémien, personnage clef de la nouvelle, ont laissé place aux certitudes quant à son caractère maléfique qui a détourné l'existence d'Eustache du bonheur conjugal auquel il aspirait vers une fin tragique. Seul le nouveau propriétaire de la main tire aisément bénéfice de la situation.

Le pouvoir de la main des défunts provient lui aussi d'une superstition. Comme l'a expliqué le magicien, la croyance populaire veut que « la main d'un mort [...] était utilisée par les voleurs et les cambrioleurs qui croyaient qu'elle empêchait les victimes de leur cambriolage de s'éveiller¹⁸ ». En outre, cette croyance prend sa source dans la légende de « la main de gloire » :

La main droite du pendu servait à fabriquer une main de gloire, permettant aux voleurs d'opérer sans inquiétude puisqu'elle paralysait ceux à qui on la présentait. Après avoir enveloppé une main de pendu dans un linceul puis quinze jours dans un pot en terre de sel, du poivre, du salpêtre et du vert-de-gris, on la faisait sécher au soleil ou dans un four chauffé avec de la verveine et de la fougère. On composait alors une chandelle avec de la graisse de pendu, de la cire et du sésame qu'il suffisait de placer dans la main de gloire. Une fois allumée, elle permettait de pénétrer partout en toute impunité et même de découvrir des trésors¹⁹.

Cette *main de gloire* a d'ailleurs donné son nom à la nouvelle lors de la première parution en 1832. Nul doute que Nerval eut connaissance de cette superstition et qu'il s'en soit inspiré pour son premier essai fantastique. Pour autant, il ne donne à cette croyance qu'un crédit modéré, puisqu'il accole humoristiquement au titre « Histoire macaronique ». Comme l'a remarqué J.-L. Steinmetz, cette ironie reflète avant tout la sensibilité du jeune auteur romantique :

¹⁵ *Ibid.*, p. 385.

¹⁶ *Ibid.*, p. 386.

¹⁷ *Ibid.*, p. 390.

¹⁸ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1059.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1359.

La Main enchantée est tout particulièrement marquée par les préoccupations esthétiques qui étaient celles de cette jeunesse romantique de 1830. Il s'y remarque un intérêt particulier pour l'évocation historique, un goût pour la goguenardise et le sens d'un fantastique ironique tout droit issu d'Hoffmann²⁰.

En conséquence, nous omettons délibérément toute interprétation psychanalytique, telle que celle de Freud²¹, dans laquelle la perte de la main serait une castration symbolique. La superstition est avant tout au service de l'ironie et des exigences esthétiques du nouveau genre. Pour ce premier texte fantastique, Nerval emprunte aux croyances populaires un sujet macabre (la main de gloire), appuyé par un personnage dont les origines bohémiennes sont également sujettes à superstition.

B Pour un émerveillement superstitieux

Notre second choix dans les œuvres relevant du fantastique chez Nerval s'est porté sur un texte destiné au genre théâtral. *Le Magnétiseur*, datant de 1840, est un scénario d'opéra-comique qui n'a cependant jamais été mis en scène. Nous faisons le choix de l'intégrer à notre étude, car il met en évidence les préoccupations de notre auteur. Alors que dans la « Main enchantée » les superstitions proviennent du folklore, pour *Le Magnétiseur*, Nerval s'inspire des sciences occultes. Le titre indique clairement le thème de l'œuvre et laisse augurer des aventures qui vont y être relatées.

Médard, un personnage obscur et mystérieux, a tué son ennemi, Maurice, lors d'un combat. Au cours d'une séance de magnétisme, Médard donne vie aux personnages sortis d'une tapisserie. Pendant ce moment d'illusion, Maurice, normalement disparu à jamais, fait son entrée. L'effroi se lit sur tous les visages, mais ce dernier ne vient pas se venger et propose un pacte pacifique. Médard craint cependant de voir s'affaiblir son emprise sur Aurélie, qui jadis était éprise de Maurice, il décide donc d'enlever la jeune fille. Mais un coup du sort empêche les noces, car il est révélé qu'ils sont frère et sœur. C'est alors entre Maurice et Aurélie qu'est consacré le mariage, tandis que Médard se voue à la vie monacale.

Hoffmann hante avec évidence les pages de ce scénario, où résonnent le *Spectre fiancé* et *Les Élixirs du diable*. Nerval réutilise le thème du personnage double, comme l'était ce même Médard chez Hoffmann, et n'hésite pas à inscrire la pièce de théâtre dans l'univers occulte : le magnétisme est utilisé comme trame principale. Médard est plus qu'un moine

²⁰ J.-L. Steinmetz, notice de « La Main de Gloire », *Op. cit.*, *Œuvre...*, p. 1117.

²¹ Pour S. Freud, toute partie du corps découpée serait symbole du complexe de castration. *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1985. Cette hypothèse est expliquée par Fr. Schuerewegen, dans « Histoires de pieds : Gautier, Lorrain et le fantastique », *Nineteenth-Century French Studies*, 1985, n°13, p. 200-210.

tiraillé par ses sentiments : chez Nerval, il est manipulateur, charmeur, magicien, coupable de meurtre sans nul sentiment de culpabilité. Ainsi, « on le regarde comme un personnage bizarre », ayant le pouvoir de sauver « miraculeusement plusieurs personnes ». L'auteur précise : « Il importe donc que là sa physionomie soit bien marquée, sa position mystérieuse bien établie et qu'on sente, dans son imprudence à développer les secrets qu'il a appris de son père, le besoin de se faire valoir et de frapper l'imagination²². » ; « Le voilà donc au milieu de toute cette société aristocratique, dont il apprend vite les manières, regardé comme un chef de l'*Illuminisme* [...] ; ainsi, il s'approche de la table de jeu, il gagne toujours²³ [...]. » Médard fait des « prodiges²⁴ » et c'est au cours de l'un de ses exploits que Maurice revient parmi les vivants : c'est « un nouveau prodige²⁵ ».

Les sciences occultes occupent majoritairement l'espace scénique : « je voudrais que cela tînt la place des célèbres illusions du baquet de Mesmer²⁶ », explique Nerval. L'auteur voudrait épater le public avec un phénomène occulte en vogue, même si la pratique est considérée à l'époque comme une science à la limite du charlatanisme²⁷. « S'il n'y a pas là de quoi émerveiller les gens, je ne sais pas ce qu'il faudra leur trouver²⁸ [...] », conclut-il.

Pour *Le Magnétiseur*, Nerval use d'une superstition modernisée afin de satisfaire un public exigeant et friand d'extraordinaire.

C L'horreur nervalienne

Laissant de côté les sciences occultes, c'est à un retour aux histoires populaires que Nerval se consacre avec « Le Monstre vert », paru en 1849. Ce conte porte également l'influence de l'initiateur allemand, mais c'est avec une touche moderne d'horreur que Nerval réactualise la légende du diable Vauvert.

En échange d'une somme d'argent, un sergent de police quelque peu alcoolisé est chargé d'inspecter une cave soupçonnée hantée. C'est la nuit, et des bruits effrayants s'en échappent. Des bouteilles de vin, réunies là, font la fête. En prenant part aux festivités, le sergent lâche maladroitement l'une d'elles qui, en se brisant, laisse échapper une épouvantable vision : le vin répandu est couleur sang et le cadavre d'une femme gît à la place

²² G. de Nerval, *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 762.

²³ *Ibid.*, p. 763.

²⁴ *Id.*

²⁵ *Id.*

²⁶ *Id.*

²⁷ Voir p. 33.

²⁸ G. de Nerval, *Ibid.*, p. 764.

de la bouteille. Le sergent, horrifié, remonte expliquer de manière évasive que la cause du désagrément provenait de bouteilles de vin. Par la suite, aucun cadavre n'est trouvé et chacun des archers présents sur les lieux garde une bouteille. Le sergent, quant à lui, conserve la sienne pour sa nuit de noce. Ainsi, accompagné de la mariée, ils s'abreuvent de la boisson couleur rouge sang. Neuf mois plus tard, l'épouse met au monde un monstre, de couleur verte, pourvu de cornes et d'une queue. À l'âge de treize ans, l'enfant disparaît et les parents sombrent dans l'alcoolisme, conséquence de leurs vices : elle était avare, lui impie.

Pour ce conte, Nerval reprend la légende du diable Vauvert. Le récit s'intitulait initialement « Le Diable vert²⁹ », faisant référence à l'expression *aller au diable Vauvert*. Au XV^e siècle, *faire le diable Vauvert* signifiait « s'agiter comme un beau diable », exactement comme le font les bouteilles de vin rouge de la cave hantée. Nerval fait également référence aux différents domaines Vauvert, éloignés de Paris et réputés diaboliques, donnant le sens actuel de l'expression *aller au diable Vauvert*, c'est-à-dire « aller extrêmement loin ». Dans l'imaginaire d'un Nerval, cela signifie se rendre au-dehors de la réalité, dans un fantastique macabre. De plus, une abbaye de Vauvert parisienne fut le théâtre d'étranges manifestations sonores au Moyen Âge, ce qui conféra à cet édifice des siècles de légende diabolique. Enfin, comme l'a retracé M. Bony dans sa notice du conte, l'auteur se serait inspiré d'un lieu également parisien qu'il affectionnait, le château de Vauvert, dont le terrain des anciennes pépinières fut détruit en 1848³⁰. À l'occasion de la transformation du vieux Paris, Nerval aurait composé ce texte, pour mettre en vie les légendes et superstitions appropriées. Ainsi, explique M. Bony : « C'est en amalgamant la légende parisienne liée à une locution et la vogue des phénomènes paranormaux que Gérard a construit son récit³¹. »

Bien que P.-G. Castex n'y ait vu que « de plaisantes variations sur la sorcellerie ou la magie noire³² », le « Monstre vert » répond à des codes précis de superstition où la simple *plaisanterie* n'est que de courte durée : il s'agit bien d'une légende populaire menant à un fantastique macabre et ouvrant la voie aux prochains auteurs de fantastique réaliste. « Bien que la formule introductrice démarque la fin des contes de fées, remarque J. Bony, la naissance de la créature rejoint d'immémoriales angoisses tératologiques et ramène le lecteur

²⁹ Dans sa notice du conte, M. Bony, qui retrace les sources du conte, explique les raisons de Nerval l'ayant conduit à changer le titre de « Diable vert » en « Monstre vert » : la modification fut dans le but de dédicacer son récit à son comparse de jeunesse, Th. Gautier, qui fut sensible à un vaudeville de Merle et Antoni représenté en 1826 dans lequel il était question d'un monstre vert. *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 1138.

³⁰ *Id.*

³¹ J. Bony, notice du « Monstre Vert », *Ibid.*, p. 1139.

³² P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 303.

à l'horreur, en dépit de la légèreté du ton³³. » En effet, cette légèreté est mise au service d'une distanciation de l'auteur, afin de cacher ses réelles motivations : remettre au goût du jour une légende au profit d'une nouvelle écriture fantastique. La superstition, bien que cantonnée dans la superficialité de l'humour à la manière d'Hoffmann, sert de point d'appui aux *angoisses tératologiques* et en présente une traduction populaire. Prenons comme exemple l'enfant né de l'union de parents pécheurs : ce monstre vert revêt les principales caractéristiques morphologiques de la représentation que la croyance populaire se fait du diable. Il est vert (couleur diabolique), possède des cornes et une queue. Malformation congénitale, ou œuvre démoniaque ? La seconde hypothèse est confortée par la disparition de l'enfant à l'âge de treize ans, un chiffre reconnu satanique par les superstitieux. En outre, face aux phénomènes étranges provenant de la cave encore non explorée, un rituel de purification est mis en place : « Le clergé fit une foule d'oraisons, et l'on envoya même de l'eau bénite avec des seringues par le rail de la cave³⁴. » Actes religieux ou actes superstitieux ? Actes désespérés face à des événements jugés extraordinaires et malfaisants. Il est ainsi bien plus question de croyance superstitieuse que de science : le monstre né de cet événement restera dans les mémoires comme l'œuvre de Satan, et non comme un caprice de mère Nature.

« Le Monstre vert » s'inscrit donc dans un schéma de fantastique traditionnel, tout en apportant un nouveau souffle au genre³⁵. Les bouteilles animées et le jeune diabolin sont le prétexte à une aventure marquée par l'horreur, où la peur est engendrée par des scènes clairement destinées à choquer.

D L'univers crypté d'« Aurélia »

Enfin, l'ultime œuvre fantastique sur laquelle nous avons choisi de nous attarder est la très célèbre « Aurélia », parue en 1855, peu de temps avant le suicide de l'auteur. Pour ce conte, Nerval a mis de côté les légendes populaires au profit d'un fantastique onirique, oscillant entre les mondes du songe et de la réalité par le biais, notamment, des sciences occultes et des superstitions qui s'y rapportent.

³³ J. Bony, *Id.*

³⁴ G. de Nerval, *Ibid.*, *Œuvres...*, p. 392.

³⁵ Comme l'explique J. Bony : « L'objet inanimé prenant vie fait partie des thèmes fantastiques traditionnels : la cafetière du *Pot d'or* d'Hoffmann, et surtout celle qui donne son titre à un conte de Gautier sont parentes de la bouteille nervalienne, mais le spectacle qui suit la destruction de l'objet donne bien davantage ici dans l'horreur et rappelle la vision sanglante qui ouvrait – en 1849 encore – *Les Mille et Un Fantômes* de Dumas. Le motif central, imprudente déclaration amoureuse à l'objet inanimé et châtement qui s'ensuit, était celui de *La Vénus d'Ille* de Mérimée, et la vengeance de la chose-femme, pour être moins directe ici, n'en est pas moins cruelle. » *Ibid.*, p. 1139.

Le narrateur croit en la cabale, pensant accéder de cette manière à l'univers des esprits par les rêves. Le surnaturel constitue la continuité du réel, comme en témoigne la théorie du narrateur au sujet des réincarnations : aucune âme ne disparaît puisqu'elle se régénère dans la descendance de l'homme. Il a alors l'espoir de retrouver la femme qu'il aimait tant, Aurélia, qu'il avait perdue du fait d'une faute adultère, puis qui décéda. Mais son propre double, issu du monde des esprits, lui a dérobé son amour et le plonge dans la folie. Chaque moment d'adversité l'enferme plus profondément dans l'univers alternatif de la folie onirique. Le protagoniste est plusieurs fois interné, et alterne entre phases de raison et crises d'hallucinations, une série d'épreuves qu'il considère comme « initiatiques ».

Les premiers mots de la nouvelle annoncent d'ores et déjà le fil conducteur des événements : « le rêve est une seconde vie³⁶ », affirme le narrateur. La dualité éveil/rêve est posée. Mais le narrateur va au-delà de cette problématique, puisqu'il fait intervenir un univers alternatif dans le rêve et explique que « le monde des Esprits s'ouvre pour nous³⁷ ». De là, entre en jeu l'extraordinaire dans la relation de départ éveil/rêve, faisant naître le fantastique. La seconde vie – lors du sommeil – n'est pas un temps de repos, mais celui de l'immersion dans un autre monde peuplé d'esprits. Dormir n'est pas synonyme de répit, comme le précise le narrateur : « Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de nos plaisirs ; mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos³⁸. » On devine là les prémisses de la folie.

La superstition occupe une place particulière dans ce parcours de la raison vers la démence. C'est en racontant son enfance que le narrateur explique d'où provient son intérêt pour les phénomènes extraordinaires : ils ont été puisés dans l'imaginaire collectif. « Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres³⁹ », confie-t-il. Les adjectifs *étranges* et *bizarres*, accolés aux légendes et aux superstitions renforcent l'hypothèse selon laquelle le fait de grandir dans une atmosphère marginale, décalée, conduit à percevoir le monde sous un angle différent et ouvre des perspectives nouvelles : ainsi, comme expliqué précédemment, en va-t-il par exemple du sommeil qui, loin de reposer le corps et l'esprit, constitue au contraire un terrain d'apprentissage et de recherches. L'enfance du protagoniste fut en quelque sorte un doux endoctrinement duquel il n'a nullement cherché à se libérer. Au contraire, il alimente cette propension aux phénomènes *étranges* autant que *bizarres* – que les

³⁶ G. de Nerval, *Ibid.*, *Œuvres...*, p. 695.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid.*, p. 749.

³⁹ *Ibid.*, p. 730.

non-initiés qualifieraient d'*anormaux* – se référant fréquemment à Swedenborg et à la cabale dont il est passionné : « J'avais réuni quelques livres de cabale. Je me plongeai dans cette étude, et j'arrivai à me persuader que tout était vrai dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain pendant des siècles⁴⁰. » Les superstitions et les légendes prennent un sens nouveau à ses yeux grâce à ses connaissances ésotériques : la vérité est cachée au plus grand nombre et n'est compréhensible que par le biais de sciences secrètes. Il se produit un passage du folklore à la science du paranormal où l'imaginaire devient progressivement une réalité. Ces connaissances accessibles à peu d'initiés le chargent alors d'une mission quasi divine : « Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions⁴¹. » La religion, au regard du protagoniste, posséderait des fondements dans la superstition. Là où les religions détiendraient toutes les ressources pour *rétablir l'harmonie universelle* : en leur sein résiderait *une solution* au moyen des pouvoirs surnaturels, ce que le narrateur nomme *les forces occultes*. On peut ainsi entendre que la superstition se trouverait dissimulée au cœur même de la religion, mais demeurerait inconnue aux non-initiés.

La religion est un thème récurrent de la nouvelle, souvent abordé pour évoquer la relation du protagoniste avec Aurélia. Ce dernier en reçoit les paroles comme des bienfaits célestes : « l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité⁴² ». Les frontières sacré/profane s'amenuisent, comme si foi religieuse et superstition s'entremêlaient. Par cette approche effaçant les codes, Aurélia apparaît finalement comme une divinité dans la réalité du narrateur. Ainsi, lors de son internement, il peint sur les murs un portrait magnifié de la jeune femme, identique à celui qu'il voyait en rêve. En la peignant, il retranscrit dans la réalité sa position de déesse.

Les questionnements existentiels sont multiples et la création du monde, qu'il interprète au moyen de la cabale, est également une préoccupation du narrateur. Et bien que « les secrets de la divine *cabale* » aient disparu en même temps que leurs détenteurs (la race des Afrites), les songes, en tant que voie d'accès à la vérité, permettent de réécrire la genèse. Mais ces révélations ont un prix, et le narrateur se croit *maudit* :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 723.

⁴¹ *Ibid.*, p. 739.

⁴² *Ibid.*, p. 697.

Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle. J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer le mystère redoutable en offensant la loi divine ; je ne devais plus attendre que la colère et le mépris⁴³ !

Contrairement à la divine Aurélia, l'homme sème la discorde dans la perfection de l'ordre céleste. En transgressant les interdits, il se retrouve puni dans l'univers des pécheurs.

La croyance est donc un élément incontournable de la nouvelle, car elle guide le lecteur dans les méandres de la réflexion du narrateur. Le récit déambule entre sacré et profane, religion et superstition, réalité et folie. Un passage, notamment, caractérise l'importance accordée à la croyance :

Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairée par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : « C'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée⁴⁴ ! »

Le monde réel recèle des codes qui renseignent sur l'avenir. Ces signes proviennent de la superstition : *minuit*, l'heure « fatale⁴⁵ », le *hasard*, qui n'en est jamais un⁴⁶, et les chiffres qui se font écho⁴⁷ sont des sujets emblématiques de la croyance populaire. Le rêve, vécu comme la continuité du réel, est un outil de prémonition : « L'idée me vint d'interroger le sommeil⁴⁸ », confie-t-il. Ces codes, qui requièrent une analyse d'expert, régissent l'univers entier, astres compris : « je me mis à chercher dans le ciel une étoile que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée⁴⁹ ». En effet, sa destinée ne lui appartient plus. Il est happé par la répétition du temps, et la dangereuse heure de minuit

⁴³ *Ibid.*, p. 721.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 697-698.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁶ M. Abolgassemi s'est intéressé à la théorie du hasard à travers sa thèse de doctorat intitulée *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique des motifs d'écriture (Nerval, Strindberg et Breton)*, dans laquelle il s'interroge sur le rôle des coïncidences en tant que principe d'écriture. Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 2008.

⁴⁷ On observe un usage répétitif des chiffres 3 et 7 dans la nouvelle. Le 3 est très récurrent : « Arrivé cependant au confluent de trois rues [...] » (p. 699) ; « Trois parents de ma famille maternelle y avaient été ensevelis [...] », dans le même cimetière qu'Aurélia (p. 726) ; à l'église : « [...] des voix enfantines répétaient en chœur : Christie ! Christie ! Christie ! », soit à 3 reprises, (p. 734) ; puis, quelques lignes après : « Je me dis que probablement le soleil avait encore conservé assez de lumière pour éclairer la terre pendant trois jours [...] » (p. 734) ; enfin, au milieu de la foule, alors qu'il étouffe : « Trois de mes amis me dégagèrent [...] » (p. 737). Le chiffre 7 est également très usité : « Nous sommes sept dis-je à mon oncle. – C'est en effet, dit-il, le nombre typique d'une famille humaine, et, par extension, sept fois sept, et davantage. » (p. 705) C'est un chiffre sacré, voire religieux, comme l'explique Nerval en aparté du récit : « Sept était le nombre de la famille de Noé [...] ». (p. 705) Le chiffre revient aussi lorsque le narrateur est à l'église : « Quand on en fut à l'Ave Maria, le prêtre s'interrompit au milieu de l'oraison et recommença sept fois sans que je pusse retrouver dans ma mémoire les paroles suivantes. » (p. 733) Le monde réel est organisé autour de la symbolique des chiffres 3 et 7 qui guident le personnage et, à plus grande échelle, l'humanité. Nerval, *Op. cit.*, *Œuvres...*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 716.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 699.

devient une obsession : « à mesure que la nuit approchait, il me sembla que j'avais à redouter l'heure même qui, la veille, avait risqué de m'être fatale⁵⁰ ». Seule alternative, conjurer le sort au moyen d'un talisman manipulé de façon très précise :

Je demandai à l'un d'eux une bague orientale qu'il avait au doigt et que je regardais comme un ancien talisman, et, prenant un foulard, je le nouai autour de mon col, en ayant soin de tourner le chaton composé d'une turquoise, sur un point de la nuque où je sentais une douleur. [...] Selon moi, ce point était celui par où l'âme risquerait de sortir au moment où un certain rayon, parti de l'étoile que j'avais vue la veille, coïnciderait relativement à moi avec le zénith⁵¹.

Ces faits confirment la fatalité de l'horaire craint : « Soit par hasard, soit par l'effet de ma forte préoccupation, je tombai comme foudroyé, à la même heure que la veille⁵². »

Les pressentiments du protagoniste sont fréquemment confirmés, il en est ainsi lorsqu'il a l'intuition de la mort prochaine d'Aurélia : « je me heurtais à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était *le sien*. [...] Ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité. Que signifiait-il ? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte⁵³. » Même sa disparition est due à un phénomène superstitieux :

Je ne voudrais pas abuser des pressentiments, le hasard fait d'étranges choses : mais je fus alors vivement préoccupé d'un souvenir de notre union trop rapide. Je lui avais donné une bague d'un travail ancien dont le chaton était formé d'une opale taillée en cœur. Comme cette bague était trop grande pour son doigt, j'avais eu l'idée fatale de la faire couper pour en diminuer l'anneau ; je ne compris ma faute qu'en entendant le bruit de la scie. Il me sembla voir couler du sang⁵⁴...

Leur union, symbolisée par la bague, a souffert de la réduction de l'anneau, un acte interdit. Cette mutilation du bijou serait à l'origine de leur séparation et de la mort de la jeune femme, dont le sang aurait coulé. Il est impératif de respecter ce langage caché du monde réel, faute de quoi le malheur s'abattra sur une innocente victime, comme ici. Le narrateur finit par voir des signes en tout, comme dans l'oiseau qui lui fait ressentir « un frémissement de mauvais augure⁵⁵ ». Le protagoniste confie de nouveau son attirance pour la superstition, un terme qu'il emploie sans pudeur : « Je l'ai dit déjà : j'avais entouré mon amour de superstitions bizarres⁵⁶. » Partant d'observations banales, il tire des conclusions superstitieuses, à l'exemple du cimetière dont il s'étonne de la fermeture, ce qu'il interprète « comme un mauvais

⁵⁰ *Ibid.*, p. 701.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibid.*, p. 710.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 710-711.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 715.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 726.

présage⁵⁷ ». Le monde réel possède un langage secret que seule la croyance qui nous occupe permet de comprendre.

C'est aussi de cette grammaire cryptée du monde que relève la problématique du dédoublement qui poursuit le narrateur tout au long de la nouvelle. L'état de folie, entre rêve et éveil, par lequel passe ce phénomène, conserve paradoxalement une logique implacable, alimentée par des souvenirs étonnamment clairs : « Tout prenait parfois un aspect double, et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait⁵⁸ », explique le narrateur, et précise :

Cette idée m'est revenue bien des fois, que, dans certains moments graves de la vie, tel Esprit du monde extérieur s'incarnait tout à coup en la forme d'une personne ordinaire, et agissait ou tentait d'agir sur nous, sans que cette personne en eût la connaissance ou en gardât le souvenir⁵⁹.

De mystérieuses entités habiteraient les hommes pour agir à des instants cruciaux de leur existence. Ces doubles, tels des anges, se fondraient dans l'univers réel pour orienter la vie humaine sans que nul ne s'en aperçoive. Cette réflexion du protagoniste nous amène une fois encore vers la superstition, en tant que croyance en des phénomènes surnaturels ayant une influence sur la destinée. Il n'y aurait donc pas de hasard, puisque cette dernière serait manipulée par les *Esprits*. La frontière entre le rêve et la réalité est brouillée, provoquant une scission de l'âme : « Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, distinctement partagée entre la vision et la réalité⁶⁰. » Ce phénomène anxiogène trouve son explication dans une légende tirée du folklore germanique : « Je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double*, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche⁶¹. » Le dédoublement est une préoccupation importante du narrateur, qui constate le passage de la légende dans la réalité. Le double ne relève plus seulement du folklore, il est bel et bien présent, comme en atteste son expérience personnelle :

Mais quel était donc cet esprit qui était moi et en dehors de moi ? Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystique que les orientaux appellent *Ferouïr* ? [...] Une idée me vint : « L'homme est double », me dis-je. « Je sens deux hommes en moi », a écrit un père de l'Église. [...] Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. « Suis-je le bon ? Suis-je le mauvais ? me disais-je. En tous cas *l'autre* m'est hostile⁶²...

⁵⁷ *Ibid.*, p. 733.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 699.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 701.

⁶¹ *Id.*

⁶² *Ibid.*, p. 717. Nous retrouvons un phénomène similaire dans le fantastique de Maupassant, à travers la description d'autoscopie de « Lui ? » (1883). Voir p. 402.

La dualité de l'âme se résume par les deux notions fondamentales du Bien et du Mal que le narrateur personnifie. Un *autre* réside simultanément en et hors de lui et cet alter ego lui est hostile, comme un parasite. La croyance superstitieuse mène le protagoniste vers une interprétation métaphysique de l'existence, où la destinée est influencée par un double perturbateur, peut-être malfaisant. L'état de veille lui présente la face cachée de la réalité et lui délivre les mystères de la vie intérieure, et même antérieure, puisqu'il aurait des indices de sa réincarnation.

Ainsi, il a le sentiment de chanter un hymne qu'il a connu dans une vie passée : « Je chantais en marchant un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir comme l'ayant entendu dans quelque autre existence, et qui me remplissait d'une joie ineffable⁶³ », et reconnaît son oncle sous la forme d'un oiseau : « j'avais l'idée que l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau ; mais je ne m'étonnais pas plus de son langage et de sa forme que de me voir comme transporté d'un siècle en arrière⁶⁴ ». Bien que ces réflexions proviennent d'un état de songes, le protagoniste fait ensuite le lien entre le rêve et la réalité : « il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qu'ils assistaient ainsi, muets observateurs, aux phases de notre existence⁶⁵ ».

Au-delà de cette croyance superstitieuse en la métempsychose, même les objets possèdent une vie antérieure : « la maison où j'entrai ne m'était point connue. Je compris qu'elle avait existé dans je ne sais quel temps, et qu'en ce monde que je visitais alors, le fantôme des choses accompagnait celui du corps⁶⁶ ». L'ensemble de ces *fantômes* est regroupé sur notre planète, considérée comme l'unité de tous les esprits, qui est un « corps matériel dont la somme des esprits est l'âme⁶⁷ ». Ces pensées, aux portes de la folie, rythment la vie du narrateur qui, quotidiennement, attend impatiemment que décline le jour pour retrouver ses ancêtres : « Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie⁶⁸. »

Enfin, le magnétisme, autre croyance superstitieuse moderne, vient s'ajouter aux précédentes, donnant du sens à ses convictions. C'est par ce phénomène que son âme peut rejoindre le monde des esprits car, dit-il : « je restai les bras étendus, attendant le moment où

⁶³ *Ibid.*, p. 700.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 702.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 703.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 704.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 708.

l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile⁶⁹ », et que les êtres communiquent entre eux :

Tout vit, tout agit, tout correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles⁷⁰.

Le baquet de Mesmer⁷¹ apparaît en filigrane dans cet aperçu du réseau magnétique mondial. Le phénomène se répète à chaque lien d'amitié qui se crée avec un autre malade interné : « Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos deux esprits⁷² [...] », précise-t-il.

Ces convictions sur l'organisation du monde le conduisent à des actes magiques supposés conjuratoires. Lors d'une pluie abondante qu'il pense être le déluge, il exorcise le malheur en se défaisant d'un anneau d'argent acheté peu de temps auparavant :

L'eau s'élevait dans les rues voisines ; je descendis en courant la rue Saint-Victor et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller. L'espoir rentra dans mon âme⁷³.

Ce qui pourrait être considéré comme une coïncidence est interprété par le protagoniste selon une loi de causalité : le sacrifice de l'anneau a sauvé le monde du déluge. Le lien de cause à effet, par l'entremise de la superstition⁷⁴, fait renaître en lui l'espoir du salut⁷⁵, ainsi qu'un sentiment de toute-puissance. En constatant son pouvoir de guérison, il se considère à l'égal du Créateur : « L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades, et, m'approchant d'une statue de la Vierge, j'enlevai la couronne de fleurs artificielles pour appuyer le pouvoir que je croyais⁷⁶. » Il se trouve même un pouvoir envers la Lune : « Je m'attribuai à moi-même une influence sur la marche de la lune⁷⁷ [...] ». La folie dans laquelle sombre le narrateur est une déconnexion totale de la réalité vers laquelle ses croyances superstitieuses l'ont accompagné.

Pourtant, plus tard, malgré l'apparente guérison, il persiste à croire en ces phénomènes, en niant le caractère irrationnel des croyances qui l'habitaient lors de ses crises de démence, et déclare en conclusion du récit : « je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 700.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 740.

⁷¹ Voir p. 33.

⁷² G. de Nerval, *Ibid.*, p. 744.

⁷³ *Ibid.*, p. 736.

⁷⁴ Voir p. 42.

⁷⁵ Voir p. 79.

⁷⁶ G. de Nerval, *Ibid.*, p. 737.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 738.

représentait l'idée d'une descente aux enfers⁷⁸ ». Il considère ce que la médecine qualifie de délires comme des rites initiatiques l'ayant conduit à la connaissance universelle. Il semble nier la folie, estimant que c'est le monde de la réalité qui ne l'a pas compris, incapable de déchiffrer les secrets de l'au-delà détenant la vérité sur l'existence d'ici-bas. Ces rites initiatiques ayant été effectués, le narrateur est en possession des solutions aux maux de l'humanité, faisant de lui un être d'exception, un initié qui n'a aucune raison d'abandonner ses convictions.

La superstition, présente dès l'enfance du protagoniste, a permis le passage de la veille/réalité au sommeil/surnaturel, proposant dans le réel une vision alternative et arrangée du quotidien, sous-entendue plus *vraie*. Aussi, écrit-il dès les premières lignes de la nouvelle :

La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux ; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre-elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité⁷⁹.

Le rêve permet une clairvoyance sur l'ici-bas que la réalité ne peut pas directement proposer, car elle est parasitée par des *éléments extérieurs*. Le regard superstitieux du personnage conduit le surnaturel à s'infiltrer dans la réalité telle qu'il la perçoit.

« Je ne sais comment expliquer, déclare-t-il, que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à *sentir* qu'à énoncer clairement⁸⁰. » Le ressenti a pris le pas sur le tangible, et la détresse amoureuse, sujet et titre de la nouvelle, n'est finalement plus qu'un prétexte à la découverte du monde des esprits et des secrets du monde réel.

En effet, comme l'a remarqué Théophile Gautier dans ses *Portraits et Souvenirs littéraires* :

On y voit, dit-il, à propos d'un amour malheureux, la lutte du pressentiment et de la volonté, de la fatalité et du libre arbitre. Les ressorts que fait mouvoir le hasard sont mis à nu, et la moindre action prend une importance énorme, car un seul mouvement peut ébranler jusqu'à ses dernières limites le monde des esprits et des choses⁸¹.

Aurélia est une réflexion métaphysique sur l'existence ainsi que sur les alternatives mystérieuses venant perturber le cours normal des événements. La superstition constitue le relais entre le rêve et la réalité, suggérant, à grand renfort de légendes folkloriques, de conjurations et de sciences occultes, que la vérité n'est révélée qu'aux plus aguerris ayant survécu à *la descente aux enfers*, les initiés.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 750.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 701-702.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 716-717.

⁸¹ Th. Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Charpentier, Paris, 1885, p. 65-67.

* *

*

En évoquant Nerval, M. Schneider constatait : « L'expérience qu'il a menée en tant que poète et en tant qu'homme rejoint celle des chercheurs d'absolu, de tous ceux qui ont suivi la tradition et les sciences secrètes⁸². » C'est en effet l'impression qui subsiste après la lecture des récits fantastiques de Nerval : un élégant mélange de *tradition* et de *sciences secrètes*, provenant résolument de la superstition et faisant le lien entre folklore, légendes, croyances populaires et modernité au gré de la cabale, du magnétisme et même du rêve, cet état de « petite mort » propice aux interrogations mystiques du XIX^e siècle et d'un Nerval errant dans la folie.

Son écriture fantastique a ainsi évolué au fil de ses préoccupations existentielles, flirtant avec ses crises nerveuses. Avec « La Main enchantée », le jeune Gérard, encore peu affecté par la démence, propose la réactualisation d'une légende et de superstitions liées au brigandage et à la mort. Le fantastique est là un amusement et un exercice de style, consistant à donner à ce premier récit ainsi qu'au « Monstre vert » une tonalité macabre tout en prenant soin d'user de légendes populaires : cette discordance bouleverse le genre. Avec *Le Magnétiseur*, Nerval nous livre un témoignage de sa volonté de choquer et de plaire au moyen de l'occultisme et de l'illusion. Au terme de sa vie, l'auteur, affaibli par les crises nerveuses à répétition, écrit *Aurélia* alors qu'il est torturé par des états de démence au cours desquels il croit en une destinée de l'homme régie par un monde d'esprits et de phénomènes occultes, pénétrant la réalité dans le plus grand secret. « Gérard de Nerval croit à une correspondance entre les événements de notre existence quotidienne et les mystères de l'au-delà⁸³ », écrivait P.-G. Castex à juste titre. « Il affirme la réalité de son expérience fantastique. Grâce à cet acte de foi, il atteint un double idéal de connaissance et d'amour ; ses certitudes transcendantes rayonnent dans son esprit et dans son cœur⁸⁴. » Ne trouvant la perfection dans l'ici-bas, il a placé ses idéaux parmi les croyances religieuses et superstitieuses détaillées dans *Aurélia*, mêlant réalité et fiction.

Il paraît difficile de dissocier l'œuvre et la vie de son auteur, tant l'une semble être le récit de l'autre. Dans sa dédicace des *Filles du Feu* à A. Dumas, Nerval expliquait alors : « Inventer au fond c'est se ressouvenir, a dit un moraliste ; ne pouvant trouver les preuves de l'existence matérielle de mon héros, j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes non

⁸² M. Schneider, *Op. cit.*, p. 222.

⁸³ P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 309.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 310.

moins fermement que Pythagore ou Pierre Leroux⁸⁵. » Croire pour écrire et non écrire parce qu'il croyait ; il lui a fallu croire aux histoires universelles et aux superstitions afin de nourrir sa verve et donner du corps à son récit, pour enfin *se ressouvenir*. Comme si le fantastique avait nourri à son tour l'auteur, devenant sa mémoire, ses convictions, et pourquoi pas, dans un certain sens, son salut ? La fin tragique de l'auteur n'apparaît-elle pas comme la conclusion naturelle et nécessaire d'*Aurélia* ? Après la descente aux enfers, l'idéal de connaissance ne siègerait-il pas dans le monde des esprits, situé au-delà des frontières connues de la vie ? Comme l'a remarqué J.-B. Baronian à propos d'*Aurélia* : « on arrive pour ainsi dire au bout d'un certain fantastique romantique – au bout d'une certaine vision du genre, au bout d'une certaine disposition d'écriture⁸⁶ ». Nerval serait arrivé au terme de ses possibilités d'écriture, laissant derrière lui les clefs de la vérité sur notre monde au-travers de croyances populaires et de superstitions en tout genre : magie, sorcellerie, damnation, magnétisme, folklore, cabale, exorcisme, conjuration, talismans, métempsychose, etc. ; tout autant de remèdes qui permettent à l'homme de survivre face à une destinée qui, révélations tant oniriques que prophétiques à l'appui, ne lui appartient pas.

⁸⁵ G. de Nerval, *Op. cit.*, *Œuvres...*, p. 451.

⁸⁶ J.-B. Baronian, *Op. cit.*, p. 76.

VI Prosper Mérimée

En 1844, lorsque le siège de Charles Nodier à l'Académie française se libère, c'est de nouveau un conteur fantastique, Mérimée, qui fait son entrée parmi les immortels. Le *hasard* fait se succéder ces deux auteurs situés aux extrêmes opposés du mouvement romantique : le premier ouvrait la voie d'une nouvelle écriture mise au service des besoins d'évasion hors de portée de la réalité vers les profondeurs de l'âme ; son successeur s'inscrit dans un genre désormais défini où le fantastique n'est plus seulement une tentative de réponse aux angoisses existentielles, mais une création réfléchie, travaillée, distrayante, mais motivée par un souci d'exactitude. Si Mérimée laisse pénétrer des phénomènes étranges dans ses contes, c'est pour mieux les inscrire dans la réalité et faire admettre aux témoins de la scène une explication surnaturelle jusque-là inadmissible.

L'art du nouvel immortel, plus tout à fait romantique, mais pas encore réaliste, réside dans son approche particulière du fantastique, dont les thèmes prennent leur source dans les terreurs superstitieuses issues de légendes folkloriques que l'auteur remanie dans un style sobre et direct. Les états d'âme sont estompés au profit d'un extraordinaire plausible. Ce n'est plus seulement le protagoniste qui est inquiété par un réel bouleversé, mais ce sont aussi les personnages présents sur les lieux, ainsi que les lecteurs trahis par une improbabilité devenue crédible. La contagion du fantastique prend de l'ampleur, sans devenir pour autant une banalité, et le doute persiste.

À de rares exceptions près – nous songeons aux « Âmes du Purgatoire » et au « Vicolo di Madama Lucrezia », dont le fantastique est singulièrement inexistant pour l'un et annulé pour l'autre – le phénomène extraordinaire est systématiquement infiltré par une légende populaire pour ne plus s'échapper du conte. La fin n'exclut aucune vérité, qu'elle résulte d'un raisonnement cartésien ou d'une logique superstitieuse, laissant le dénouement libre de toute interprétation. Ce rouage fantastique, exercé pendant quarante-quatre ans, n'a jamais dérogé à la règle : Mérimée fut un auteur constant et à la fois conscient d'avoir trouvé la rigoureuse ligne de construction d'un genre paradoxalement propice à la dispersion, comme le montre l'œuvre de Gérard de Nerval. Aussi, Mérimée explique dans son *Étude de la Littérature russe* :

On sait la recette d'un bon conte fantastique : commencez par des portraits bien arrêtés de personnages bizarres, mais possibles, donnez à leurs traits la réalité la plus minutieuse. Du

bizarre au merveilleux, la transition est insensible, et le lecteur se trouve en plein fantastique, avant qu'il se soit aperçu que le monde est loin derrière lui¹.

L'aventure fantastique est menée par une orchestration méticuleuse des événements afin de satisfaire un lecteur de moins en moins crédule, et l'auteur, isolé dans le monde des conteurs a toujours gardé du recul face aux histoires qu'il a pourtant voulu faire croire. Mérimée ne croyait pas aux légendes, et peut-être encore moins aux superstitions, mais se plaisait à les raconter.

Alors que Gautier, tout comme Nodier, semble quelque fois séduit par ses propres inventions, constate P.-G. Castex, Mérimée domine toujours les siennes ; il les dose dans ses récits avec le dessein bien arrêté de troubler son lecteur, s'entourant de rigoureuses précisions scientifiques ou pseudo-scientifiques afin de faire chanceler son incrédulité².

A.E. Pfingsttag, dans sa thèse intitulée *Mérimée et la superstition* parue en 1970, s'est interrogé sur les superstitions chez cet auteur. Après un simple recensement et une énumération de celles-ci sans plus de précisions, le spécialiste s'est intéressé à l'approche anticléricale de Mérimée à travers les pratiques religieuses qu'il conteste : la messe, les sermons, les prières, les objets liés au culte (cierges, encens, eau bénite), les obligations associées aux fêtes (carêmes, jours maigres, baptême), soit un ensemble d'observances dont l'exercice aurait pour conséquence la perte du sentiment religieux. Comme l'a souligné A.E. Pfingsttag, on trouve chez le conteur une superstition positive « et sincère qui est vécue par des gens passionnés³ ». Les *gens passionnés*, pour Mérimée, ce sont essentiellement les personnes proches du naturel, tels que les pauvres ou les Bohémiens avec lesquels il prenait plaisir à discuter au cours de ses voyages.

La superstition que nous avons trouvée dans l'œuvre de Mérimée, conclut A. E. Pfingsttag, s'explique bien en partie par une réaction contre la religion superstitieuse et hypocrite des dévots parisiens et par une réaction en faveur de la religion superstitieuse et sincère de la canaille espagnole ; elle peut aussi avoir été à la mode⁴.

Mais c'est à P.-G. Castex que l'on doit d'avoir replacé dans le contexte d'écriture l'intérêt que Mérimée accorde à la superstition : « L'univers lui paraît peuplé de forces redoutables, dont les superstitions populaires, à travers la précision puérile de leurs mythes, illustrent la menaçante présence⁵. » C'est à ce titre que Mérimée demeure un auteur romantique, préoccupé comme ses prédécesseurs et contemporains par l'hostilité du monde à laquelle seule la superstition fait barrage par son étonnante vérité.

¹ P. Mérimée, « Nicolas Gogol », *Étude de la littérature russe*, t. II, Honoré Champion, Paris, 1932, p. 10.

² P.-G. Castex, *Op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 113-114.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

Par conséquent, dès les œuvres de jeunesse de l'auteur, l'usage des superstitions est fréquent, comme dans *La Guzla* (1827), ce roman portant l'ébauche des contes fantastiques tels que « Vision de Charles XI » et « Lokis » ; elles sont nombreuses également dans *La Jacquerie* : loup-garou, alchimie, prédictions, magie blanche, etc. La quasi-totalité des récits de Mérimée, même hors du genre fantastique (*Tamango*, *Colomba* ou *Carmen*), recèle des superstitions. Mais c'est précisément à partir de 1829 que Mérimée s'exerce au conte fantastique, afin de donner aux croyances populaires et aux légendes « une émotion forte et intense⁶ ». La place privilégiée qu'il leur réserve s'illustre dans six récits que nous avons retenus : « Vision de Charles XI », « Les Sorcières espagnoles », *La Vénus d'Ille*, « Il Vicolo di Madama Lucrezia », « Lokis » et « Djoûmane ».

A Prophétie et vérité historique

Le premier conte de Mérimée, « Vision de Charles XI », est paru en 1829. L'auteur s'est inspiré d'un document traduit de l'allemand, reprenant un « procès-verbal⁷ » de Charles XI de Suède narrant une vision prophétique.

Surpris et intrigué par la lumière s'échappant d'une fenêtre de son château, le roi Charles XI, veuf depuis peu et d'humeur sombre, décide de vérifier la nature de ce phénomène inhabituel, et se fait accompagner de trois courtisans. Ils s'aventurent dans une galerie dont, étrangement, les décors ont radicalement changé, et aboutissent face à une assemblée funeste dont la cérémonie, macabre, a de quoi faire reculer les plus braves. Par cette scène, le roi apprend un présage malheureux concernant sa descendance monarchique. À la suite de cette révélation, les fantômes disparaissent, mais laissent au roi et à ses compagnons un souvenir traumatisant qu'ils relatent dans un récit qu'ils signent respectivement. Cette « singulière prophétie » aurait en effet marqué l'histoire des descendants de Charles XI.

La quantité d'éléments superstitieux utilisés par l'auteur est proportionnelle à la brièveté du conte. Ils apparaissent ici et là, finement distillés, afin de ne pas surcharger l'écriture et maintenir la crédibilité de l'aventure : n'oublions pas que le récit se veut être un témoignage authentique et fiable. C'est aussi pour cela que le conte s'ouvre sur une remarque du narrateur, dont la volonté est d'insister sur l'exactitude des faits : « On se moque des

⁶ *Ibid.*, p. 254.

⁷ L'authenticité de ce document, du point de vue historique, est contestée comme nous l'explique P.-G. Castex : ce compte-rendu aurait été rédigé après la mort du roi afin de légitimer une accession au trône de Suède par un prince-héritier de Danemark.

visions et des apparitions surnaturelles ; quelques-unes, cependant, sont si bien attestées, que, si l'on refusait d'y croire, on serait obligé, pour être conséquent, de rejeter en masse tous les témoignages historiques⁸. » Le narrateur prépare son lecteur à ne pas nier la sincérité des propos recueillis. Le roi, lui-même, a d'abord quelques réticences à accepter l'idée d'un phénomène extraordinaire : c'est seulement face à la vision prophétique de son descendant décapité qu'il prend définitivement peur. Au début de l'aventure, lorsqu'il décide de visiter la pièce illuminée, il a pourtant « une espèce de terreur religieuse », mais qu'il parvient à braver, puisqu'il « sortit d'un pas ferme⁹ ». Pas de crainte superstitieuse, comme on aurait pu s'y attendre. La figure emblématique du royaume ne peut pas s'abaisser à de telles croyances ; ce sont les personnes qui l'accompagnent qui sont sujettes à ces peurs. Le concierge parle alors de « sorcellerie¹⁰ » et déclare : « c'est l'enfer que vous voulez que je défie¹¹ ».

Mais c'est avec la déclaration du spectre que la superstition prend tout son sens. Jusqu'alors, le spectacle auquel le monarque et ses sujets assistaient restait une simple vision. Avec la prophétie, le phénomène gagne en vraisemblance, comme si la vision était une porte sur le futur, permettant de connaître la destinée royale.

En s'appuyant sur un fait historique, Mérimée a suggéré une prophétie plausible. L'art de l'auteur a été de faire admettre à son personnage que la vision n'était pas uniquement un songe, mais bien une authentique révélation sur l'avenir d'un royaume. La superstition dispersée çà et là dans le récit n'a pas surchargé l'anecdote, laissant au roi et aux spectateurs admettre l'inadmissible. L'histoire de Suède a donné raison à la superstition et à sa « singulière prophétie¹² », manipulées par Mérimée.

B Des sorcières sur leur balai

Avec « Les Sorcières espagnoles », paru en 1833 dans *Lettres adressées d'Espagne*, Mérimée propose une lettre qui s'apparente au genre fantastique, sans en relever véritablement. Nous retenons néanmoins ce récit, car il s'intègre parfaitement dans notre étude comme témoignage des recherches de l'auteur dans son travail de composition¹³.

⁸ P. Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1978, p. 430.

⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰ *Ibid.*, p. 433.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 435.

¹³ Selon Fr. Géral, Mérimée aborde la superstition dans cette lettre à travers un sentiment de regret, constatant la disparition des croyances populaires : « l'homme de raison éprouve une forme de nostalgie face à un type de discours menacé de disparition prochaine. Même s'il n'adhère pas à ces croyances archaïques, il redoute la fin

Au cours d'un voyage en Espagne, le protagoniste et narrateur français, parcourt le pays en compagnie d'un guide, Vicente, qui lui fait découvrir les us et coutumes locaux. Rapidement, la superstition des deux nations respectives vient alimenter la discussion. Ainsi, le guide espagnol relate l'aventure de son cousin au cours de laquelle ce dernier a été confronté au monde des sorcières en plein sabbat ; puis celle d'un ami, Romero qui, au contact de la sorcellerie, a retrouvé sa jeunesse d'antan.

Dans ce récit au titre pourtant évocateur, aucune aventure effrayante pour le protagoniste mené malgré-lui dans des péripéties teintées de surnaturel, mais un relevé distrayant d'anecdotes. « C'est un témoignage évidemment noté sur le vif au temps où il visitait la province de Valence¹⁴ », constate P.-G. Castex. Le texte aurait un but uniquement informatif, voire scolaire :

Il manque à cette lettre, pour être un vrai conte fantastique, l'unité d'effet et d'intérêt. Il y manque aussi la conviction. Mérimée ne joue pas le jeu ordinaire, qui consiste à feindre au moins la gravité. Son propos n'est pas d'effrayer son lecteur ni d'entraîner son adhésion, mais de le renseigner sur des légendes pittoresques du pays valencien, qu'il confronte avec des légendes semblables de son propre pays. Il s'improvise folkloriste et il ébauche un traité de superstitions comparées¹⁵.

Les remarques de P.-G. Castex sont justifiées : « Les Sorcières espagnoles », aussi intéressantes soient-elles pour notre étude des superstitions, sont totalement dépourvues de fantastique. Il apparaît que ce récit évoque plus un cabinet de curiosités qu'il ne porte la marque des habitudes stylistiques de Mérimée. En effet, aucun autre récit de l'auteur ne comporte autant de superstitions alors qu'il en fait généralement un usage pondéré. Dans « Les Sorcières espagnoles », au contraire, c'est une étude précise des mœurs qui est développée. Ainsi, le personnage de Vicente est-il présenté comme un homme on ne peut plus superstitieux : « Vicente, quoiqu'il eût couru le monde, car il avait vendu de l'orgeat à Madrid, avait sa bonne part des superstitions de ses compatriotes¹⁶. » Ainsi, il a peur des représailles s'il raconte l'histoire de son cousin : « j'espère qu'il ne lui en arriverait pas malheur si je vous disais¹⁷... » Il pense même que raconter l'aventure pourrait engendrer un malheur. On apprend d'ailleurs que son rapport à la foi religieuse est intimement lié à la superstition :

d'un univers doté d'une authentique valeur humaine et poétique, comme Mérimée l'écrira plus tard dans une lettre à Boissonnade où il fait l'éloge de Madrid : « C'est là qu'on trouve encore l'Espagne d'autrefois avec sa grâce, ses superstitions et sa sauvagerie poétique. » » *Relire les Lettres d'Espagne*, Éditions Classique Garnier, Paris, 2010, p. 302.

¹⁴ P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 259.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ P. Mérimée, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 436.

¹⁷ *Ibid.*, p. 439.

Il était fort dévot, et pendant trois jours que nous passâmes ensemble, j'eus l'occasion de voir quelle drôle de religion était la sienne. Le bon Dieu ne l'inquiétait guère et il n'en parlait jamais qu'avec indifférence. Mais les saints et surtout la Vierge avaient tous ses hommages¹⁸.

Plus loin, le narrateur précise : « Pour comprendre sa dévotion à la bonne Vierge il faut savoir qu'en Espagne il y a Vierge et Vierge. Chaque ville a la sienne et se moque de celle des voisins¹⁹. » Il n'y a pas d'unité des icônes religieuses, chacun se voue au saint qu'il affectionne ; une particularité typique de la superstition, qui se veut plus personnelle que la religion.

Le texte regorge de petites croyances proches du cliché. Carmencita, par exemple, est « le diable ; une sorcière » dont les agissements relèvent du maléfice : « Elle donne le mal d'yeux, qui fait dessécher les enfants ; elle brûle les oliviers, elle fait mourir les mules, et bien d'autres méchancetés²⁰. » C'est bien évidemment à minuit qu'apparaît Carmencita, comme ses semblables ; cette ponctualité permettra de démasquer les voleurs de la barque ainsi que leur identité. Comme nous le rappelle *Le Dictionnaire des superstitions* :

La fin de la vingt-quatrième heure marque à la fois, l'achèvement d'un cycle et le départ d'une nouvelle aventure quotidienne. Instant sacrificiel pour de nombreux ésotéristes, minuit est enrobé des mystères de la nuit, des peurs irrationnelles et de fantasmes tant névrotiques qu'inconscients²¹.

L'interlocuteur français n'est pas en reste d'histoires stéréotypées sur le même sujet : « Je remerciai Vicente de son histoire, et j'ajoutai, pour le payer de même monnaie, que dans mon pays les sorcières se passaient de bateaux, et que leur moyen de transport le plus ordinaire était un balai, sur lequel ces dames se mettaient à califourchon. » Vicente, pourtant très superstitieux, trouve des objections à ces propos et manifeste sans gêne de la moquerie : « Votre Seigneurie sait bien que cela est impossible. » Cette croyance relative au balai ensorcelé, inconnue chez les espagnols, paraît invraisemblable à Vicente, qui invoque la raison suivante : « il est impossible que dans un balai il n'y ait pas quelques brins qui se croisent, et alors voilà une croix faite ; et alors comment voulez-vous que des sorcières puissent s'en servir²² ? » Remarques fondées sur une certaine logique, mais qui provient tout autant de la superstition. Cette conversation tourne au comique, car les explications tiennent de l'absurde, et notre narrateur, vexé, se prend au jeu, terminant la discussion avec des propos guidés par la mauvaise foi : « Je me tirai d'affaire en disant qu'il y avait balai et balai. [...] Qu'une sorcière montât sur un balai de bouleau, c'est ce qu'il était impossible d'accorder ;

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Ibid.*, p. 438-439.

²¹ J.-M. Pedrazzani, *Op. cit.*, *Dictionnaire...*, p. 304.

²² P. Mérimée, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 441.

mais sur un balai de genêt dont les brins sont droits et raides, sur un balais de crin, rien de plus facile. Tout le monde comprend sans peine qu'on peut aller au bout du monde sur un tel manche à balai²³. » Nous remarquons sans peine une certaine malice de l'auteur à faire se confronter les croyances respectives, donnant au récit une touche humoristique.

Bien que Mérimée ait probablement trouvé avant tout l'occasion d'une distraction à rapporter son *traité des superstitions comparées*, cette conversation est bien un avant-goût de ses œuvres à venir, fantastiques ou non. Carmencita rappelle fortement la protagoniste de *Carmen* où la superstition est un attribut incontournable du héros. Dans un récit plus fantastique, tel que « Il Vicolo di Madama Lucrezia », la croyance païenne est de nouveau évoquée et minuit, l'heure maléfique, est également réutilisé. La sorcellerie est aussi un ressort classique chez Mérimée, que l'on retrouve notamment dans « Djoûmane » et « Lokis ». Avec « Les Sorcières espagnoles », l'auteur s'amuse à retranscrire les superstitions qui lui sont racontées, avec plus ou moins d'inventivité, ce qui souligne son attirance pour les croyances en tout genre, tout en montrant qu'il prend du recul quant à la crédibilité de ses histoires... Exit la sorcière à califourchon sur son balai de crin²⁴.

C Chef-d'œuvre et superstition

Il a fallu attendre 1837, avec *La Vénus d'Ille*, pour que Mérimée publie de nouveau un récit du genre qui nous intéresse. Huit ans après son premier conte, « Vision de Charles XI », l'auteur présente son « chef-d'œuvre²⁵ », un texte qui renouvelle les caractéristiques du genre : ce n'est plus le narrateur qui est la victime du phénomène extraordinaire, et l'objet de terreur n'est que supposé, ce qui laisse libre cours aux interprétations superstitieuses.

Lors de son séjour à Ille, le narrateur et spectateur de l'aventure rapporte les événements liés au mariage du fils de son hôte, M. de Peyrehorade. Les festivités sont perturbées par le comportement délirant du jeune marié, qui pense avoir épousé une statue de bronze. La Vénus, comme la désigne son père, aurait refermé la main sur l'anneau que le

²³ *Id.*

²⁴ On notera toutefois que « Les Âmes du Purgatoire », parues une année après, ne comportent guère de superstition. L'unique passage fantastique du récit, lors de la vision funèbre de Don Juan, en est totalement dépourvu. À l'exception de quelques allusions au diable, tenant plus de tournures idiomatiques que d'une véritable référence au démon, le texte est complètement exempt de superstition. Don Juan, qui néglige la religion au profit d'un épicurisme outrancier, ne se réfugie pas pour autant dans des croyances alternatives et trouvera la rédemption au sein de l'Église. Il semblerait que Mérimée, pour un temps, ne s'accorde l'emploi de la superstition que dans des récits purement fantastiques.

²⁵ Dans une lettre qu'il adresse à Mme de la Rochejacquelein, plus de vingt ans après avoir composé le conte, Mérimée confie son sentiment au sujet de cette œuvre : « Avez-vous lu une histoire de revenants que j'ai faite, et qui s'appelle *La Vénus d'Ille* ? C'est, suivant moi, mon chef-d'œuvre. » Lettre citée par Castex, *Op. cit.*, p. 269, publiée dans *La Revue des Deux Mondes*, 1896, t. II, p. 31.

jeune homme, avant le sacrement matrimonial, lui avait passé au doigt le temps d'un jeu sportif. En l'oubliant sur l'annulaire de la statue, il se serait marié à elle contre son gré. Ces divagations sont d'abord mises sur le compte de l'alcool, mais il est retrouvé mort dans le lit nuptial le lendemain de la noce. La nouvelle épouse (et veuve), témoin du meurtre, tient des propos insensés au sujet d'un « poids énorme²⁶ » venu dans le lit conjugal et reparti au petit matin, laissant son époux inerte. Malgré l'enquête minutieuse du narrateur, aucun élément ne permet de retrouver le meurtrier, les soupçons s'orientent donc vers la statue.

Dès sa découverte, cette statue est redoutée du fait de sa vraisemblance. Sa main, plus particulièrement, attire l'attention, imitant celle d'un cadavre humain : « voilà qu'il paraît une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de terre²⁷ ». La statue est décrite comme un mort de retour parmi les vivants. Cette première rencontre augure de funestes événements à venir, c'est, en tous cas, ce que le récit tend à faire croire à son lecteur. Comment ne pas lier la découverte de cette main cadavérique au mariage surnaturel (ne dit-on pas donner sa main ?) et au meurtre qui s'en suivra ? Le récit tout entier est alimenté par ces suppositions extraordinaires nées de cette première rencontre effrayante.

D'autant que la statue, en tant qu'objet inerte d'apparence humaine, est empreinte de superstition. Sa figure, aux traits agressifs, accentue l'effet d'appréhension à son égard et suggère des impressions et des commentaires irrationnels. Ainsi, lorsqu'elle est présentée au narrateur, on extrapole le caractère de la statue à partir de son apparence : « Elle a l'air méchante... et elle l'est aussi²⁸. » À cette représentation humaine sans vie, on attribue un trait de personnalité qui, normalement, est réservé aux êtres vivants, la méchanceté. La mésaventure d'un villageois, victime d'une fracture de la jambe à cause d'une chute de la Vénus, conduit les plus superstitieux à l'idée que celle-ci se serait vengée : elle n'aurait pas apprécié le coup de pelle involontaire reçu du paysan lors de sa découverte. Le lien de cause à effet est rapidement établi. Il n'en faut guère plus pour que s'installe la méfiance et que s'élabore une réaction de défense : « Faut appeler le curé²⁹ », propose un témoin de la scène.

Mais l'antiquaire, charmé par la beauté de Vénus, écarte toute suspicion. Elle est « une idole du temps des païens³⁰ » qu'il préserve et vénère malgré les reproches de son épouse, probablement jalouse de l'emprise de la statue sur son mari. C'est pourtant plus son caractère à la fois humain et maléfique qui domine dans le récit, que ce qu'elle représente

²⁶ P. Mérimée, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 755.

²⁷ *Ibid.*, p. 730.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

³⁰ *Ibid.*, p. 731.

historiquement en tant que divinité romaine. On en a peur parce qu'elle donne au bronze, dont elle est constituée, l'impression déstabilisante de posséder un souffle de vie³¹ : « Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie³². » La vraisemblance est telle qu'elle engendre de la gêne, voire de la soumission : « On dirait qu'elle vous dévisage. On baisse les yeux, oui, en la regardant³³. » Le narrateur lui-même peine à dépeindre la statue qu'il décrit comme une « diabolique figure³⁴ ».

Ce dernier n'est d'ailleurs pas exempt de pensée superstitieuse et fait remarquer à son hôte l'erreur de marier son fils un vendredi : « À Paris, nous aurions plus de superstition ; personne n'oserait prendre femme un tel jour³⁵. » Au contraire, l'antiquaire y voit une bénédiction, car c'est précisément le jour de Vénus, et propose de faire une offrande à la statue en cet honneur : « Demain, si vous voulez, avant la noce, nous lui ferons un sacrifice ; nous sacrifierons deux palombes, et si je savais où trouver de l'encens³⁶... » Le père Peyrehorade ne voit que des bienfaits à la présence de la statue et apparaît comme un personnage illuminé et naïf dont certaines paroles, qui se révéleront prophétiques, dépassent son entendement.

Aussi, déclare-t-il innocemment deux jours avant le mariage de son fils : « Un mariage, dit-on, en amène d'autres³⁷... » Avait-il soupçonné que deux mariages allaient être célébrés ce jour-là, l'un terrestre, l'autre surnaturel ? De manière également candide, il se prend à comparer la fiancée et la statue : « il y a deux Vénus sous mon toit. L'une, je l'ai trouvée dans la terre comme une truffe ; l'autre, descendue des cieux, vient de nous partager sa ceinture³⁸. » L'humeur joyeuse de ces déclarations laisse rapidement place à l'affolement du jeune marié, qui, ayant passé l'alliance au doigt de la statue, pense l'avoir épousée. Il en tient pour preuve la main de bronze qui s'est refermée sur l'anneau : « Le doigt de la Vénus est retiré, replié ; elle serre la main, m'entendez-vous ?... C'est ma femme, apparemment, puisque je lui ai donné mon anneau... Elle ne veut plus le rendre³⁹. » « Je suis ensorcelé⁴⁰ ! », s'exclame-t-il, pris de panique. Le narrateur, à qui le jeune Peyrehorade confie ses tourments,

³¹ Voir notre étude de Gautier sur le thème de la vraisemblance artistique, telle que le portrait, p. 203.

³² P. Mérimée, *Ibid.*, p. 739.

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.*, p. 746.

³⁵ *Ibid.*, p. 745.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Ibid.*, p. 733.

³⁸ *Ibid.*, p. 750.

³⁹ *Ibid.*, p. 751.

⁴⁰ *Id.*

ne peut que prendre ces paroles pour des superstitions engendrées par l'abus d'alcool, et ne se donnera même pas la peine d'aller vérifier la main de la statue.

C'est la découverte du corps sans vie du jeune marié, le lendemain matin, qui sera le point de départ d'une profonde angoisse dans toute la maison. Au-delà du décès, ce sont les dires mystérieux de la nouvelle épouse qui provoquent l'effroi. Les événements de la nuit passée ne trouvent aucune explication rationnelle, laissant supposer un phénomène extraordinaire. Le narrateur, aux qualités improvisées de détective, remarque que l'inquiétude est de plus en plus partagée : « En questionnant cet homme, je ressentais un peu de la terreur superstitieuse que la déposition de Mme Alphonse avait répandue dans toute la maison⁴¹. » Le terme *terreur* employé seul n'aurait pas suffi à décrire l'origine de cette peur ; en accolant l'adjectif *superstitieuse*, le narrateur sous-entend l'implication dans ce meurtre d'un phénomène lié à une croyance populaire. L'unique croyance décrite jusqu'alors est celle relative à la statue. Il est alors sous-entendu que l'on soupçonne la Vénus responsable de l'homicide.

Une hypothèse confirmée par le post-scriptum du conte. Le meurtrier du jeune Peyrehorade n'a jamais été retrouvé, et l'on raconte que peu de temps après le triste événement, la statue fut fondue, transformée en cloche et donnée à l'Église. Cela s'apparente à une tentative d'exorcisme de l'objet suspecté de maléfice. En dépit de ces actes conjuratoires, comme le rapporte le récit : « Il semble que le mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze⁴². » Une relation causale est en effet établie entre le pouvoir de la statue et d'autres infortunes, comme le malheur qui s'abat sur les vignes : « Depuis que cette cloche sonne à l'Ille, les vignes ont gelé deux fois⁴³. » Inutile de penser à des coïncidences, puisque l'ensemble du conte cherche à faire admettre au lecteur qu'il n'y en a jamais eues.

Mérimée a dédié son chef-d'œuvre fantastique au pouvoir de la croyance superstitieuse. Sans jamais donner de preuves ni de véritables témoignage de la part d'un personnage attestant des faits extraordinaires, il fait, une fois encore, admettre l'inadmissible à grands renforts de suppositions suggérées par l'entremise de la superstition.

⁴¹ *Ibid.*, p. 757.

⁴² *Id.*

⁴³ *Id.*

D Terreur superstitieuse légendaire

La première ébauche de « Il Vicolo di Madama Lucrezia », écrite en 1846⁴⁴ puis publiée en 1873, est un conte à l'atmosphère indéniablement fantastique, mais la fin, qui révèle les circonstances rationnelles ayant provoqué les événements mystérieux vécus par le protagoniste, annule toute espèce de surnaturel. L'aventure, complexe, requiert un résumé détaillé, afin de mettre en lumière les tenants et les aboutissants de l'intrigue fantastique.

Ainsi, le narrateur, un jeune homme de vingt-trois ans, est envoyé à Rome par son père où il est accueilli par une ancienne connaissance de la famille, la marquise Aldobrandi. Il découvre une première fois la ville accompagné du fils de la marquise et de son précepteur, puis explore par ses propres moyens les voies étroites de la cité. C'est alors qu'au détour d'une ruelle, le jeune homme voit tomber devant de lui une rose, lâchée depuis la fenêtre d'une maison. Il est tard, et il ne parvient pas à pénétrer dans cette demeure apparemment inhabitée. Le lendemain, de nouveau sur les lieux, il se renseigne auprès de la concierge sur les habitants de cette demeure en décrépitude. La maison inoccupée est connue pour avoir accueilli il y a fort longtemps la célèbre madame Lucrezia, dont la réputation est des plus macabres : elle aurait fait éliminer puis enterrer ses nombreuses conquêtes dans le jardin, jusqu'au jour où, découvrant, mais trop tard, que son dernier amant n'était autre que son frère, elle se donna la mort. Enfin renseigné, notre narrateur tente à plusieurs reprises de reprendre contact avec la mystérieuse dame des lieux, en vain. Un jour pourtant, quelqu'un lui fait parvenir un mot signé de la main de madame Lucrezia, lui intimant de ne pas venir la rejoindre à l'heure prévue. Voulant comprendre de quoi il en retourne, le jeune homme se précipite sous la fenêtre de sa bien-aimée, et reçoit une balle en pleine poitrine. Indemne, il est recueilli par le jeune Aldobrandi qui était sur ses pas, mais qui ne lui fournit aucun motif de sa présence en ces lieux à une heure si tardive. Par la suite, ce dernier devient de plus en plus secret et va même jusqu'à demander à son hôte de l'emmener avec lui loin de Rome lorsqu'il quittera la ville. C'est alors qu'est levé le mystère sur l'identité de la dame Lucrezia, qui n'est autre que la maîtresse du jeune Aldobrandi, lequel n'avait pu jusque-là vivre au grand jour cet amour, puisqu'on le destinait à une carrière ecclésiastique. Les trois jeunes gens fuient Rome, les amoureux se marient et trouvent un appui auprès du père du narrateur afin de renouer avec la famille italienne.

⁴⁴ Les versions de la nouvelle postérieures à celle de 1846 ont toutes été détruites lors d'un incendie de la maison de l'auteur en 1871. Notice de J. Maillon et de P. Salomon, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 1600.

Dans cette nouvelle, la superstition porte essentiellement sur le personnage de Madame Lucrezia et sur le mystère qui l'entoure. Avant la rencontre du jeune homme avec cette inquiétante protagoniste, plusieurs histoires rapportées ont contribué à faire glisser la narration dans un climat d'étrangeté. Ces récits surnaturels ont été racontés chez la marquise lors d'un repas.

Pour commencer, une amie de l'hôtesse relate la mésaventure de sa belle-sœur. Cette dernière gardait précieusement auprès d'elle une toile représentant son fiancé parti à la guerre. Elle comprit, par télépathie et en voyant les yeux de son promis bouger sur la peinture, qu'un malheur était arrivé au militaire. Lui-même avait gardé contre son cœur le portrait de sa promise, et lorsque la balle qui le tua transperça l'œuvre, la jeune femme en ressentit simultanément la douleur.

De tels phénomènes sont qualifiés par l'abbé, présent au repas, de manifestations maléfiques : « Tout cela se fait par l'entremise du diable [...]. Celui qui faisait parler les oracles des païens peut bien faire mouvoir les yeux d'un portrait quand bon lui semble⁴⁵. » Aussi, raconte-t-il à son tour une histoire de statue meurtrière, qui rappelle aux férus lecteurs de Mérimée la *Vénus d'Ille* que nous évoquions précédemment. Ce fut donc une soirée sous des auspices sataniques que passèrent les convives, les laissant dans de profonds émois : « Je fis ma partie moi-même dans ce concert de récits effroyables, raconte le narrateur, en sorte qu'au moment de nous séparer, nous étions tous passablement émus et pénétrés de respect pour le pouvoir du diable⁴⁶. » Le narrateur est enclin aux croyances superstitieuses, il est par conséquent facilement impressionnable, ne remettant pas en doute la possible existence de quelconques phénomènes surnaturels.

La scène de la rencontre du narrateur avec la mystérieuse Lucrezia n'est pas seulement annoncée par celle du repas où sont échangés ces étranges récits. Sur les lieux, quelques indices mettent le lecteur sur la voie d'un phénomène extraordinaire imminent : « Je pris une ruelle tortueuse par où je n'étais pas encore passé. Elle était déserte. On ne voyait que de longs murs de jardins, ou quelques chétives maisons dont pas une n'était éclairée. Minuit venait de sonner ; le temps était sombre⁴⁷. » Tous les éléments sont réunis : solitude du personnage, passage à l'écart de toute âme qui vive, atmosphère sombre, et par-dessus tout, l'horaire, fortement chargé de superstition, propice aux phénomènes inexplicables. Notre héros ne perd pourtant pas son sang-froid, pensant d'abord à une rencontre amoureuse, et cherche

⁴⁵ P. Mérimée, *Ibid.*, p. 1015.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1016.

⁴⁷ *Id.*

opiniâtement à revoir « la femme vêtue de blanc⁴⁸ » qui avait disparu trop rapidement. En retournant sur les lieux le lendemain, le jeune homme découvre le nom de la rue, « Il vicolo di Madama Lucrezia », le renseignant ainsi sur celui de la femme recherchée. *Lucrezia*, comme une peinture de Léonard de Vinci accrochée dans la galerie des Aldobrandi. Un hasard qui n'en est pas un pour le jeune enthousiaste : « Je pensai qu'il y avait des amours prédestinées dans le ciel⁴⁹. » Mais un nouveau signe superstitieux nourrit son engouement : le numéro treize, perçu comme annonçant un malheur. « J'étais devant la maison. Elle portait le n° 13. Mauvais augure... Hélas⁵⁰ ! » Prenant au sérieux l'avertissement surnaturel, le jeune homme ressent un malaise.

À la liste des éléments inquiétants, vient s'ajouter le personnage stéréotypé de la concierge de la maison : « une vieille femme qu'on pouvait soupçonner de sorcellerie, car elle avait un chat noir et faisait cuire je ne sais quoi dans une chaudière. » Le narrateur a-t-il encore l'esprit occupé par la conversation du repas de la veille pour en arriver à de telles suppositions ? Le cliché de la sorcière, tel qu'il se présente à la pensée du jeune amoureux, pourrait mettre en avant sa naïveté, mais c'est au contraire un moyen supplémentaire pour immerger un peu plus la nouvelle dans le fantastique. L'histoire macabre de l'ancienne maîtresse de maison, Mme Lucrezia, racontée par la concierge, relève d'une atmosphère qui concorde avec celle de l'aventure extraordinaire vécue par le narrateur la nuit précédente. Elle en confirme ainsi la réalité, d'autant que cette soi-disant sorcière est, elle aussi, en proie aux plus violentes terreurs lorsqu'elle apprend que l'amoureux a aperçu le fantôme de la veuve noire la nuit passée :

Sainte Madone ! s'écria la vieille en se précipitant vers l'escalier. C'était donc madame Lucrèce ? Sortons, sortons, mon bon monsieur ! On m'avait bien dit qu'elle revenait la nuit, mais je n'ai pas voulu vous le dire, pour ne pas faire du tort au propriétaire, parce que je croyais que vous aviez envie de louer⁵¹.

Après toute cette série d'indices, ce qui paraissait au début comme une charmante quête amoureuse se révèle être une aventure bien plus inquiétante que prévue, en lien avec l'univers des revenants.

Une situation fantastique qui ne cesse d'être corroborée par les rumeurs de Rome. Ainsi, l'ami artiste du narrateur le met-il en garde contre Lucrezia : « Quel danger vous avez couru ! si dangereuse de son vivant, jugez un peu ce qu'elle doit être maintenant qu'elle est

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1017.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1018.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1021.

morte ! Cela fait trembler⁵². » Notons toutefois que ces paroles ironisent tout autant qu'elles constituent un sérieux avertissement et qu'elles montrent ainsi à l'amoureux les deux voies qui s'offrent à lui : soit il prend l'histoire de fantôme au pied de la lettre, soit il trouve une explication rationnelle.

Mais à chacune des sorties nocturnes du jeune homme aux abords de la maison il assiste à de mystérieux phénomènes. Ainsi, lors de sa seconde visite, toujours à cette heure chargée de sens, minuit, il aperçoit un cortège funèbre en même temps que retentit un rire de femme : « Deux fois j'entendis ce petit rire, et je ne pus me défendre d'une certaine terreur, quand, en même temps, je vis déboucher à l'autre extrémité de la rue une troupe de pénitents encapuchonnés, des cierges à la main, qui portaient un mort en terre⁵³. » L'hilarité associée au décès d'un homme alarme le narrateur : serait-ce de nouveau un signe de mauvais augure ? Le hasard veut qu'il se prenne une balle dans le corps au même instant... n'ayant pas compris ni tenu compte de la teneur du billet qu'il avait reçu de Lucrezia, lui demandant de ne pas venir le soir-même. Le lecteur apprend par la suite que ce message était initialement destiné au jeune Aldobrandi. Ce dernier devient d'ailleurs de plus en plus mystérieux à l'approche de son ordination, sans que le narrateur ne fasse de lien avec l'histoire de Lucrezia. L'affaire demeure obscure, même si les événements s'accélérent depuis la nuit de la tentative de meurtre.

Et c'est lorsqu'on lui annonce qu'il est attendu par Lucrezia dans sa chambre que ce mystère fait naître la dernière sensation forte et angoissante chez notre protagoniste, se demandant s'il y trouverait un fantôme : « Je ne sais quel mélange de terreur superstitieuse et de curiosité s'était emparée de moi⁵⁴ », explique-t-il, se précipitant pour monter l'escalier. La superstition accompagne chacune de ses pensées jusqu'à la porte de la pièce, le faisant se questionner sur ces événements énigmatiques : « Quelle nouvelle vision allait s'offrir à moi ? Plus d'une fois, dans l'obscurité, l'histoire de la nonne sanglante m'était revenue à la mémoire. Étais-je possédé d'un démon comme don Alonso⁵⁵ ? » Lucrezia lui apparaîtra-t-elle en vision comme si l'aventure macabre de la maison hantée le poursuivait, ou est-il victime d'une hallucination causée par les phénomènes étranges ? La *curiosité* le pousse à pénétrer dans la chambre, et bien qu'il ne découvre personne dans l'immédiat la *terreur superstitieuse* continue son œuvre fantastique :

⁵² *Ibid.*, p. 1021.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1029.

⁵⁵ *Id.*

Un coup d'œil me suffit pour me prouver qu'il n'y avait personne dans ma chambre à coucher. Mais aussitôt j'entendis derrière moi des pas légers et le frôlement d'une robe. Je crois que mes cheveux se hérissaient sur ma tête⁵⁶.

Sans l'aventure extraordinaire de la ruelle, l'imaginaire du jeune homme ne se serait pas fourvoyé dans des pensées aussi effrayantes. Lorsqu'il découvre Lucrezia, il ne voit en elle que le cadavre qui lui inspire sa propre peur : « La sienne (main) était froide comme la glace, et ses traits avaient la pâleur de la mort. Je reculai jusqu'au mur⁵⁷. » Jusqu'à l'ultime seconde, il croit voir un fantôme, hanté par l'histoire macabre et spectrale de la défunte Lucrezia.

Il faut attendre les premières paroles de la jeune fille, bel et bien réelle, pour que le protagoniste se rende compte de la méprise : « La jeune femme, malgré sa pâleur, n'avait nullement l'air d'un spectre⁵⁸. » La *terreur superstitieuse*, comme le fantastique de la nouvelle s'évanouissent sur cette phrase. L'explication rationnelle de la présence de la jeune Lucrezia en ces lieux a définitivement anéanti les peurs de notre narrateur, ainsi que l'image de revenante qui en résultait.

La superstition émanant de l'histoire légendaire de la vraie Mme Lucrezia a donc servi de paravent aux amoureux afin de dissimuler leurs rencontres dans la vieille demeure dont « la mauvaise réputation les protégeait⁵⁹. » Au seul motif que l'« Amour est inventif⁶⁰ », Mérimée a égaré son lecteur dans le labyrinthe des superstitions. Comme l'a remarqué P.-G. Castex, le fantastique de cette nouvelle est délibérément trompeur, car parfaitement orchestré :

Rien n'est laissé au hasard, et le conteur sait exactement où il veut nous mener ; mais il nous égare à plaisir et embrouille si bien les fils de l'intrigue que nous croyons être introduits dans un monde véritablement hanté. Vers la fin seulement, nous nous reprenons, et nous nous préparons à recevoir l'explication humaine qui fait évanouir toute certitude⁶¹.

L'explication rationnelle du phénomène extraordinaire annule le fantastique, mais après, toutefois, qu'ait palpité le cœur du personnage. Les dernières pages de la nouvelle effacent le mystère : c'est un retour brutal à la réalité, comme si ce voyage en Italie n'était, au final, qu'une parenthèse fantastique.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1030.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Castex, *Op. cit.*, p. 272.

E Folklore mériméen

D'un genre plus classique, et directement tiré du folklore, « Lokis, manuscrit du professeur Wittembach », paru en 1869, offre aux lecteurs de Mérimée le remaniement d'une légende⁶² produisant un récit oscillant entre croyances populaires et fantastique macabre.

Une comtesse, enlevée par un ours, en perd la raison, puis met au monde neuf mois plus tard un enfant parfaitement constitué. Il reçoit une éducation distinguée, devient un comte apprécié, et se prend d'amour pour Mlle Iwinska à laquelle il se marie. Au lendemain de la célébration du mariage, la jeune épouse est retrouvée morte, le visage lacéré et la poitrine égorgée, alors que le comte a mystérieusement disparu.

La superstition encadre la totalité du récit. Mérimée a choisi une contrée éloignée, donnant à la légende une valeur de vérité locale⁶³, comme si le folklore, mêlé à l'imaginaire collectif des Lithuaniens, lui donnait une réalité. Comment expliquer, sinon, la folie de la comtesse après l'enlèvement, la naissance de son fils neuf mois plus tard, les gestes brusques comme ceux d'un ours du jeune comte, l'étrangeté de ses agissements nocturnes, si ce n'est par la légende selon laquelle une femme abusée par un ours aurait engendré un garçon au caractère bestial de son père ? La démence maternelle ne suffit pas à expliquer les personnalités insolites de la comtesse et de l'enfant, futur meurtrier. La croyance est bien une possible grille de lecture et de compréhension des événements narrés : dans les veines du comte coule le sang d'un ours que l'instinct de chasse anime chaque nuit.

Comme l'a très justement souligné P. Tortonese dans son article « L'ours et le comparatiste, ou Mérimée et Max Müller », la superstition est avant tout envisagée par le narrateur, Wittembach. Les « réflexes comparatistes⁶⁴ » amènent progressivement ce personnage à réviser son jugement initialement sceptique. Comme l'a remarqué P. Tortonese

⁶² Selon R. Schmittlein, « Lokis » est la reprise d'une légende septentrionale, celle du « Fils de l'ours » : « Un jeune homme dont le nom signifie plus ou moins *fils de l'ours*, est doué d'une force prodigieuse. Au cours d'un voyage d'aventures avec plusieurs compagnons, il lutte contre un monstre que personne n'a pu vaincre et le blesse. Le monstre se réfugie dans une caverne souterraine. Le Fils de l'Ours se fait descendre dans la caverne par ses compagnons, rejoint le monstre, lui coupe la tête grâce à une épée magique et délivre une ou plusieurs jeunes filles prisonnières. C'est en vain que ses compagnons le trahissent ou l'abandonnent au fond de la caverne. Il parvient à échapper en emportant un riche butin et épouse la jeune fille. » *Lokis, La dernière nouvelle de Prosper Mérimée*, éd. Art et Science, Bade, 1949, p. 36. Une légende que Mérimée aurait également adaptée dans « Djoûmane ». Voir note p. 277.

⁶³ La notice du conte, que l'on doit à J. Maillon et P. Salomon revient sur les sources d'inspiration de Mérimée. La légende de l'homme-ours est répandue dans le folklore de plusieurs pays, notamment scandinaves, et est retranscrite dans d'anciens ouvrages que l'auteur a été susceptible de consulter. *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 1621-1629.

⁶⁴ Dans l'article cité, P. Tortonese met en parallèle les observations du narrateur et les démarches linguistiques de Max Müller dont Mérimée avait connaissance. *Revue des Sciences Humaines*, n°270, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003, p. 56.

à travers de nombreuses analyses textuelles, ce narrateur est d'abord un observateur, un chercheur : « le mot, le mythe, le geste, la forme les plus marquées évoquent automatiquement en son esprit des équivalents éloignés⁶⁵ », à l'exemple de « la sorcière qui crie "Pirkuns", il pense d'abord à "Péroune" des Russes, puis à "Jupiter tonans"⁶⁶ », dieu slave et latin. Une vieille femme devient une « Circé lithuanienne » et une superstition locale (cracher par-dessus son épaule pour conjurer un maléfice) rappelle à Wittenbach une pratique romaine antique, etc. L'accumulation des évidences superstitieuses qui agrémentent la légende renverse finalement son scepticisme. « L'histoire de l'homme-ours finit néanmoins par mettre sous ses yeux la *vérité* des croyances obsolètes qu'il étudie, et donc par le contraindre à une remise en cause de sa vision du monde⁶⁷. » Le linguiste comparatiste est confronté à une multitude de signes qui le mène doucement à la conclusion d'une possible parenté du protagoniste avec l'animal.

Il est par conséquent évident que le principal élément de superstition du conte repose sur le personnage présumé mi-homme mi-animal. Tout ou presque, dans son histoire évoque le plantigrade. Le prénom du protagoniste, cité dans l'épigraphe, renverrait déjà à sa qualité bestiale : selon la note de l'édition Gallimard, Meszka « en russe est un diminutif de Michel et sert aussi à désigner l'ours comme en France, Martin⁶⁸ ». De plus, on dit de lui qu'il a : « une certaine bizarrerie de caractère⁶⁹ », qu'« il est souvent bizarre⁷⁰ » ; il présente des comportements dangereux lors du sommeil, s'apparentant à de violentes crises de somnambulisme ; il effraie les animaux, qu'ils soient chevaux ou chiens, et ne peut se l'expliquer ; sa propre mère le perçoit et le désigne comme un ours lors du mariage : « À l'ours ! criait-elle d'une voix aiguë ; à l'ours ! des fusils !... Il emporte une femme ! tuez-le ! Feu ! feu⁷¹ ! » ; sa fiancée se plaint de sa force bestiale lorsqu'il l'étreint : « Mlle Iwinska poussa un petit cri, rougit beaucoup et alla tomber sur un canapé d'un air boudeur, en se plaignant qu'il l'eût serrée comme un ours qu'il était⁷² » ; enfin, la blessure de la jeune mariée tend à montrer que le meurtre a été perpétré par une bête féroce. Tous ces indices, auxquels s'ajoute la disparition du jeune marié lors de la découverte du cadavre, conduisent à soupçonner le comte et, plus précisément, la part animale de sa personnalité.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸ P. Mérimée, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 1631.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 499.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 521.

⁷¹ *Ibid.*, p. 525.

⁷² *Ibid.*, p. 516.

« Szémioth, ajoute P. Tortonese, n'est pas simplement un homme qu'on a cru ours parce qu'il s'appelle Michel, en faisant foi à la magie des mots ; il est réellement un homme-ours, pour une raison physiologique, un mélange, une confusion dans la réalité et non pas seulement dans le langage, comme si l'étymologie avait transmis ses ambiguïtés à la génétique⁷³. »

À ce portrait bestial lié à la légende, se joint une série de superstitions destinée à amplifier l'atmosphère étrange du récit, comme la sorcière rencontrée dans les bois, révélant au comte son caractère animal : « tu as griffes et dents⁷⁴... » et l'opportunité qu'il a de devenir roi de la forêt (le lion venant de mourir). Elle renseigne également le jeune homme sur le chemin à suivre : elle lui déconseille l'itinéraire de l'amour, qui sera fort malheureux, et lui recommande celui de la forêt, qui le couronnera roi du fait de ses qualités animales : « Tu ferais mieux, ajouta-t-elle en baissant la voix, de chercher le passage du marais, que d'aller à Dowgghielly⁷⁵ », le village où habite sa future épouse. Notons au passage que cette « Circé lithuanienne⁷⁶ » appartient au monde des Bohémiens si cher à l'auteur et dont la réputation liée à la magie n'est plus à faire. De plus, le comportement de cette étrange femme est lui aussi auréolé de superstitions : elle vénère un dieu du paganisme « Pirkuns » (« le Jupiter *tonans* des Slaves⁷⁷ ») et elle charme un serpent avec une incantation⁷⁸, auquel notre jeune homme répond en crachant « par-dessus son épaule selon l'habitude superstitieuse des Slaves⁷⁹ ».

De la même manière, lors de l'incident à la sortie de la calèche avant le mariage, les invités parlent de « mauvais présage ! », propos auxquels le narrateur ajoute : « disaient les personnes superstitieuses ; et le nombre en est grand en Lithuanie⁸⁰ ». La superstition locale est très vivace et il s'en faut de peu que chaque événement soit expliqué à la lumière d'une croyance populaire.

Le pays et les mœurs décrits par Mérimée sont imprégnés de superstitions, offrant une base parfaite pour un conte fantastique. L'auteur les a modernisés en ajoutant, par exemple, les détails morbides du corps lacéré de la victime, tout en conservant la trame originale d'une aventure issue d'une croyance locale. Le fantastique a gardé son mystère – contrairement à ce que nous avons pu observer dans « Il Vicolo di Madama Lucrezia » –, laissant tout de même au lecteur incrédule la possibilité d'imaginer un crime simplement humain, celui d'une femme

⁷³ P. Tortonese, *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁴ P. Mérimée, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 513.

⁷⁵ *Id.*, p. 513.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 512.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 526.

perdant la vie, assailli par un époux brutal et probablement alcoolisé. Sans doute plus angoissante sous le poids de la superstition, la version animale du meurtre présente l'affaire dans une perspective surnaturelle, en tenant la promesse de l'intrusion de l'inadmissible dans le champ des possibles.

F Superstition et onirisme

Enfin, le fantastique exotique de Mérimée est à son comble avec son ultime conte, « Djoûmane », publié en 1873⁸¹. L'auteur associe culture folklorique marocaine⁸² et voyage onirique, et joue sur la désorientation de son protagoniste et narrateur, mais aussi sur celle du lecteur qui ne peut déterminer avec précision le décrochage de la réalité, porte d'entrée du rêve.

Ainsi, le personnage principal est chef de troupe dans l'armée française sur le territoire marocain. Avant de repartir en mission, il assiste à une représentation donnée par des saltimbanques pendant laquelle se déroulent des phénomènes se voulant *surnaturels* : alors qu'un serpent vient de mordre une fillette, le sorcier qui dirige la scène vient à bout du reptile très rapidement et soigne la malheureuse au moyen d'une poudre et d'une incantation. Le lendemain, lors de la confrontation avec l'ennemi, notre personnage, projeté d'une falaise, atterrit dans un ruisseau. Suivant alors une jeune femme du pays, il pénètre dans une caverne et assiste à une cérémonie déroutante : un serpent surgit d'un puits et s'empare d'une fillette, celle-là même qui avait été attaquée pendant la première représentation. Épouvanté, le soldat cherche le chemin du retour, en vain. Ses pas le conduisent dans une pièce décorée conforme au style du pays, au centre de laquelle se trouve une jeune femme enivrante semblant l'attendre. Il s'assoit à ses côtés, et lorsque l'odeur d'un bon café flatte ses narines, c'est un soldat de l'armée qui le réveille...

Dans cette nouvelle, la superstition est fortement associée aux phénomènes magiques présentés par les saltimbanques. La première représentation à laquelle notre personnage assiste comporte un certain nombre de ces éléments intéressant notre étude : le maître de

⁸¹ Œuvre inédite du vivant de Mérimée, dont le début de l'écriture remonterait à janvier 1870, selon les notes de la collection Pléiade. *Ibid.*, p. 1648-1653.

⁸² Selon R. Schmittlein, « Djoûmane » est une seconde adaptation, après « Lokis », de la légende du Fils de l'Ours : « Rien n'y manque : la lutte avec l'adversaire que personne ne peut vaincre, la chute dans la crevasse profonde, la caverne souterraine, la jeune fille prisonnière, le monstre serpent, tout cela est pris du Fils de l'Ours, mais le héros a revêtu le seul habit qui en 1868, permît encore l'aventure : celui d'un officier des troupes d'Afrique. » *Op. cit.*, p. 42. Voir également la note p. 274. Mérimée a ici transposé le conte populaire issu d'une culture folklorique septentrionale dans un univers plus exotique, afin de se démarquer de « Lokis ».

cérémonie, par exemple, « était, disait-on, un grand saint et un grand sorcier⁸³ ». Cette description rapportée par le narrateur laisse libre cours à une interprétation subjective, car on ne saurait déterminer s'il s'agit de magie blanche, ou de magie noire. La mise en scène qui prépare à l'apparition du serpent participe tout autant à une atmosphère magique, où tout est susceptible d'arriver :

Il disait qu'il avait reçu d'un marabout fort renommé tout pouvoir sur les démons et les bêtes féroces, et, après un petit compliment à l'adresse du colonel et du respectable public, il procéda à une sorte de prière ou d'incantation, appuyée par sa musique, tandis que les acteurs sous ses ordres sautaient, dansaient, tournaient sur un pied et se frappaient la poitrine à grands coups de poing⁸⁴.

En plus de cette scène de séduction du public qui dévoile les grands pouvoirs du maître de cérémonie, les soins prodigués à la fillette mordue par le serpent prennent également une tournure prodigieuse : « Il lui mit sur la plaie une pincée de poudre blanche qu'il tira de sa ceinture, puis murmura à l'oreille de l'enfant une incantation dont l'effet ne se fit pas attendre⁸⁵. » Une guérison à grands renforts de superstitions. Relevons à ce sujet la réflexion de l'un des spectateurs : « On ne sait quelle religion ils ont, mais ce sont des malins⁸⁶ [...] ». Face aux coutumes et aux croyances mystérieuses qui animent ces représentations, le public paraît méfiant, mais aussi charmé : la fillette fait fortune lors de la quête à la fin du spectacle. Bien que les soldats invités à ces festivités n'ont probablement pas été dupes longtemps de la supercherie du soi-disant magicien, il est indéniable que Mérimée veut frapper l'esprit de son protagoniste afin de le plonger dans un rêve tout aussi empreint de magie.

Remarquons néanmoins que la seconde cérémonie à laquelle le soldat assiste, cette fois en songe, est dénuée de superstition. Cet artifice n'a plus sa place dans l'onirisme puisque la désorientation du protagoniste et la reconnaissance des personnages (magicien, serpent, fillette) suffisent à ancrer le récit dans le surnaturel. Tout se passe comme si la cérémonie à laquelle le narrateur avait assisté devenait une réalité. La croyance n'est plus, puisque les faits sont là. Le danger que court la fillette est réel et personne ne la sauve, la supercherie de la superstition ne serait d'aucun recours. Le trouble du personnage s'amplifie et le surnaturel devient angoissant, cruel : la fillette a bel et bien été donnée en sacrifice au serpent. Cette fois-ci, le magicien ne daigne la sauver. La stupeur prend le pas sur la magie distrayante, rendant futile toute superstition. La croyance permet d'installer la magie dans la première cérémonie, afin de garantir un spectacle réussi et de marquer les esprits, mais son absence lors du

⁸³ P. Mérimée, *Op. cit.*, *Théâtre...*, p. 483.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 484.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 485.

⁸⁶ *Id.*

sacrifice de la fillette montre que Mérimée la considère inutile dans des événements surnaturels mais plausibles pour le personnage endormi. À cette étape du récit, il n'y a de moyen de salut pour personne, ni pour la fillette ni pour le soldat allant à sa perte. Il y eut seulement l'odeur d'un bon café apporté par une jeune femme qui « avait des moustaches énormes⁸⁷ » : le fantastique est dissipé sur une touche finale humoristique.

Ce dernier conte offre un fantastique onirique généré par une cérémonie folklorique teintée de superstitions sans pour autant que Mérimée n'ait fait usage de ces dernières lors des événements surnaturels rêvés mais vécus comme véritables par le protagoniste. L'incursion onirique se suffit à elle seule, ciblant plus volontiers la dérive interdite d'un soldat en mission que d'inutiles descriptions de coutumes. La superstition ne fait qu'accompagner la réalité jusqu'au seuil du fantastique, sans participer au fantasme du soldat épuisé.

* *
*

De son premier à son dernier conte, Mérimée fait preuve de constance dans l'écriture fantastique. Chaque récit, chaque phénomène surnaturel, chaque personnage résulte d'une écriture mesurée, réfléchie. Comme l'explique P.-G. Castex, l'auteur minutieux a trouvé l'inspiration fantastique au gré de ses recherches : « Avec une sorte de persévérance, il a cherché, tantôt dans des lectures, tantôt dans des témoignages oraux, un aliment qui lui permît d'entretenir son inspiration fantastique⁸⁸. » Cet *aliment* indispensable à l'écriture mériméenne – dont « Les Sorcières espagnoles » sont un exemple – se constitue essentiellement de superstition, présente au gré de coutumes folkloriques, de légendes populaires, de personnages emblématiques mystérieux, de visions spectrales ou d'éléments ponctuels (minuit, incantations, prophéties). La présence de cette superstition n'est donc pas un *hasard*, elle est, de plus, savamment dosée et finement remodelée afin de ne pas surcharger les intrigues et de laisser place à la crédibilité. « Mérimée possède cette ingéniosité cruelle qui épuise les hypothèses logiques et qui contraint la raison à se contredire en acceptant l'irrationnel⁸⁹ », écrit P.-G. Castex. Nous avons vu en effet que, grâce à un remaniement précis de la *terreur superstitieuse*, l'auteur a constamment fait admettre l'inadmissible à ses protagonistes et à ses lecteurs. Conscient d'avoir écrit un chef-d'œuvre de la littérature fantastique avec *La Vénus d'Ille*, Mérimée explique pourtant qu'il ne croit pas à ses récits

⁸⁷ *Ibid.*, p. 491.

⁸⁸ P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 250.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 283.

fantastiques ni aux phénomènes étranges. Au contraire d'un Nodier, il s'en confie dans une correspondance :

Je me plais à supposer des revenants et des fées. Je me ferai dresser les cheveux sur la tête en me racontant à moi-même des histoires de revenants, mais malgré l'impression toute matérielle que j'éprouve, cela ne m'empêche pas de ne pas croire aux revenants ; et sur ce point, mon incrédulité est si grande que, si je voyais un spectre, je n'y croirai pas davantage⁹⁰.

Le fantastique demeurerait donc une distraction, vraisemblable mais néanmoins incroyable pour son auteur⁹¹. Il n'existerait alors pas de similitude entre Mérimée et ses personnages : il n'aurait pas sombré dans la croyance en ses écrits, et n'aurait vu dans les contes qu'un pur exercice de style divertissant aux accents, pourquoi pas, anticléricalistes, comme le suggère A.E. Pfingsttag.

Ultime auteur romantique, donc, Mérimée aurait épuisé le genre en le codifiant. Nous préférons voir en son écriture une passerelle entre la liberté des romantiques et les récits réalistes à venir dont nous considérons qu'il est l'un des initiateurs : Hoffmann finit par ne briller que timidement dans « Djoûmane », alors que l'ombre des aventures policières macabres et fantastiques affectionnées par Poe se dessine déjà dans *La Vénus d'Ille*, bien des années avant les premières traductions de l'américain par Baudelaire. Mérimée est donc un auteur étonnamment moderne, au goût prononcé pour les légendes, les croyances et autres coutumes folkloriques qu'il remanie avec un flegme inaltérable.

⁹⁰ « Lettre du 28 novembre 1856 » à Mme de La Rochejaquelein, *Correspondance générale*, t. VIII, p. 182, cité dans la notice de La Pléiade, *Ibid.*, *Théâtre...*, p. 1485.

⁹¹ « Lorsqu'il exerce son métier, écrit P.-G. Castex, Mérimée conserve toujours une étonnante maîtrise de soi. Il donne à ses énigmes une forme trop précise et à ses fantômes une réalité trop palpable pour que nous ne le croyions dupe⁹¹. » *Op. cit.*, p. 249.

J. Cazotte, J.-P. Cl. de Florian, le marquis de Sade et J. Potocki ont chacun participé à la mise en place du fantastique, apportant leur propre vision du monde imaginaire. Les textes présentés ont mis en évidence une approche particulière de la superstition, plus ou moins appréciée des auteurs. Dans *Le Diable amoureux*, cette croyance participe à la mise en œuvre des sciences occultes ; dans « Valérie » et dans « Rosalba » la narration s'accompagne de clichés où revenants et sorcières articulent l'intrigue ; alors que les nouvelles du marquis de Sade ironisent sur les us superstitieux et que *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de J. Potocki s'en amuse. Ce premier contact avec la superstition à travers les auteurs proposés comme *précurseurs* du fantastique fait donc apparaître quatre usages possibles de la croyance au service de l'écriture.

Le passage au XIX^e siècle est marqué par les contes de Ch. Nodier, où la superstition apporte un doux réconfort et donne au fantastique une qualité salvatrice. L'auteur conte et théorise le nouveau genre qu'il considère comme une source de distraction régénératrice à l'aide de laquelle l'homme peut prétendre à une existence bienfaitrice au-delà de la décevante réalité. La superstition apparaît alors comme un outil philosophique, métaphysique, au-delà même du simple outil d'écriture.

Enfin, avec E.T.A. Hoffmann, conteur du XVIII^e siècle, mais introduit en France dans les années 1830, une nouvelle écriture du fantastique prend sa place. Le folklore et la superstition sous toutes leurs formes sont utilisés à outrance, ne laissant que peu d'érudits sans avis. À la fois imposteur et génie, E.T.A. Hoffmann a défrayé la chronique pendant des décennies, effaçant la frontière entre biographie et fiction : la superstition s'est autant immiscée dans la vie de l'auteur que dans son œuvre, donnant à la croyance une légitimité dans l'écriture.

L'étude des récits précurseurs nous a permis de mettre en lumière l'attachement des conteurs à la superstition, qu'elle ait été glorifiée ou, au contraire, tournée en ridicule. Elle n'a

laissé aucun auteur indifférent et son influence imprègne toujours, semble-t-il, pleinement le monde imaginaire.

Les conteurs romantiques de 1830 à 1850 offrent un fantastique plus sombre que celui de leurs prédécesseurs, dont la verve, extravagante pour E.T.A. Hoffmann, tendre pour Ch. Nodier, a progressivement laissé place à une écriture de plus en plus ténébreuse et macabre. L'univers réel déçoit toujours, et la critique s'intensifie au fil des années : en réponse aux tourments infligés par la réalité, les romantiques s'orientent vers une destination inconnue, propice aux évasions. Le fantastique, qui alimente les désirs de mystère, puise inlassablement son inspiration dans la superstition, avec la même assiduité que lors de ses premières manifestations.

Parmi une multitude de textes incongrus, nous avons retenu quatre contes fantastiques perdus dans la frénésie de 1830. Les contes de S.-H. Berthoud, de Ph. Chasles, de Ch. Rabou et de X. Forneret ont pour point commun une superstition moralisatrice, garante d'une destinée inéluctable et menant à la fin tragique des protagonistes. Utilisée de différentes manières d'une œuvre à l'autre, la croyance populaire y est déclinée sous des formes variées, allant de témoignages collectifs et culturels informatifs aux expériences individuelles démonstratives et traumatisantes, où nul n'échappe à la sanction de la superstition.

Dans le sillage de Ch. Nodier, H. de Balzac intellectualise le fantastique et remanie les superstitions afin de répondre à ses interrogations sur la destinée humaine. Contrairement aux œuvres précédentes, la superstition conduit à un état salubre, très éloigné des sanctions dramatiques infligées aux vils personnages dénués de morale. Le fantastique de Balzac, mystique, s'oriente vers une quête de la vérité absolue et de la félicité pour lesquelles la croyance qui nous occupe détient les clefs. Les personnages érudits acquièrent l'espoir d'une seconde vie, affranchie de la matérialité : la superstition permet d'accéder à cet univers inconnu inscrit dans l'ici-bas, et la double signification du monde qui en résulte ouvre finalement les portes d'un rêve divin. La superstition se veut alors initiation céleste offerte à quelques privilégiés ayant déchiffré le sens sacré de l'univers. Le fantastique est transcendé pour une écriture plus merveilleuse et la superstition est réinterprétée à des fins moralisantes, mais non macabres : il y a un mauvais et un bon usage de la croyance. Le premier n'intéresse guère Balzac, le second mène ses personnages vers un bonheur exalté.

La superstition dans les contes fantastiques de Th. Gautier peut également être une délivrance salvatrice comme chez H. de Balzac, mais alors que ce dernier offrait la connaissance suprême à ses protagonistes les plus vertueux, Th. Gautier propose une confrontation des personnages à la dualité souffrance/extase, menant, au fil des contes, un

combat pour l'amour et la beauté absolus. L'entremise de la croyance engendre une double interprétation de la réalité : entre scepticisme et inclination superstitieuse, ses récits remettent en question la normalité afin de comprendre le caractère insaisissable du monde. L'auteur s'amuse avec la superstition, ce qui se lit à travers les diverses formes de la croyance qui articulent son œuvre : de la représentation picturale au mauvais œil et au spiritisme, il fait appel à la mémoire universelle de ses lecteurs, puis les mène progressivement vers des questionnements modernes, jusqu'à celui de la survie de l'âme après la mort. Au gré des mises en scène fantastiques, la femme, préoccupation majeure du conteur, ne déroge pas à la croyance : mi-ange, mi-démon, elle est systématiquement au cœur d'une aventure amoureuse impossible, jusqu'à ce que le protagoniste lève enfin le mystère sur l'éternité de l'âme. Dès lors, la condition humaine dépasse son vulgaire emprisonnement dans l'ici-bas grâce à la superstition, outil indispensable d'une autre compréhension du monde.

Plus intime encore, le fantastique de G. de Nerval offre une lecture des contes à l'image de son auteur, errant d'une réalité accablante vers la folie vécue comme une délivrance. L'écriture fantastique est d'abord un jeu avec les mystères du monde, un simple exercice de style où sont revisitées les croyances populaires dans une tonalité macabre. Le conteur veut choquer et plaire, afin de répondre aux attentes de ses lecteurs. Mais parallèlement à la progression de la souffrance psychologique de G. de Nerval, son fantastique finit par sombrer dans une confusion éveil/rêve dans laquelle la superstition tient un rôle d'intermédiaire : grâce au déchiffrement qu'elle propose de l'ici-bas, l'homme accède dans l'au-delà à son double idéal salutaire.

Enfin, bien plus terre à terre et mesuré que G. de Nerval, P. Mérimée est l'auteur d'un extraordinaire plausible, organisé, méticuleux, manié dans un style d'une grande sobriété, loin des excès de la folie. La superstition, dont l'auteur a acquis des connaissances grâce à ses voyages et ses recherches, est finement dosée et réinterprétée afin de ne pas surcharger les intrigues et de laisser place à la crédibilité. L'aventure fantastique est un jeu auquel il ne croit guère, mais dont l'exercice prouve qu'il s'est inscrit dans un héritage romantique tout en orientant la littérature vers un réalisme qui caractérisera un certain nombre d'auteurs fantastiques à venir.

Cette période de l'histoire littéraire du fantastique est marquée par une superstition encore prégnante, variée mais constante, en laquelle les conteurs, quels qu'ils soient, ont trouvé une source intarissable de sujets et de phénomènes faisant la jonction entre le réel et l'extraordinaire, et proposant, pourquoi pas, une alternative morale, métaphysique, sensuelle ou tout simplement ludique au monde ordinaire.

Troisième partie :

La superstition dans le conte fantastique de
la seconde partie du XIX^e siècle (1850-1900)

Les années 1850 offrent au fantastique un « renouveau¹ », comme le nommait P.-G. Castex. « Tant que l'homme ne saura pas tout, écrit-il, il conservera un besoin de croire et il échafaudera de nouveaux mythes qui lui tiendront lieu de certitudes positives². » Dans cette période en pleine avancée scientifique, la part de mystère demeure suffisamment présente pour que l'imagination stimule inlassablement le genre qui nous occupe.

Bien que la médecine lève le voile sur le magnétisme, accordant une part importante au psychique, et que le magnétiseur perde son statut de sorcier pour endosser le rôle de thérapeute, plusieurs disciplines occultes adoptent des allures de vérité scientifique : magiciens et ésotéristes (tels que Eliphas Levi et Allan Kardec) s'emparent des récentes découvertes, les retranscrivent et révèlent ces « secrets » au grand jour. Le spiritisme à son tour, se fonde sur des méthodes expérimentales, tout en restant une technique mystérieuse pour les non-initiés. Sous couvert d'un raisonnement empirique, le monde occulte fête sa célébrité dans cette seconde partie du siècle où le surnaturel, paradoxalement, désintéresse. Tout extraordinaire doit être élucidé par le dictat de la science et de son rationalisme.

C'est dans ce contexte ambivalent que la littérature française accueille les contes d'E.A. Poe en 1856, grâce aux traductions de Ch. Baudelaire. L'œuvre américaine apporte au fantastique une vision différente de l'imaginaire et du mystère qui subit alors un véritable

¹ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique...*, *Op. cit.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 94.

rajeunissement. Le monde savant pénètre les contes où les envoûtements, les visions et les phénomènes de possession sont « dédramatisés » au profit de justifications positives, s'émancipant des influences hoffmanniennes dont se prévalent les romantiques.

Ces derniers, toujours présents sur la scène fantastique, se disputent également l'univers littéraire avec les réalistes. Un succès dans les arts (la peinture notamment) qui s'applique aux lettres, avec, en publication phare de l'éditeur Michel Lévy, *Le Réalisme* de Champfleury en 1857. Le fantastique, qui est toujours en plein essor, continue d'intriguer et s'adapte au courant récemment apparu. Sous la plume d'auteurs tels qu'Erckmann-Chatrian, Claude Vignon et Henri Rivière, le magnétiseur devient à son tour un chercheur, un savant.

La magie se modernise, et le spiritisme, apprécié par le romantique Th. Gautier, est aussi prisé par A. Villiers de l'Isle-Adam (« Claire Lenoir » ; « L'intersigne » ; « Véra »). L'occultisme est un prétexte à l'écriture, agrémenté par les dernières découvertes en psychiatrie dont s'inspire G. de Maupassant pour ses contes aux portes de la folie. Un thème revisité par J. Lorrain en toute fin de siècle à travers son écriture de la décadence.

Alors que M. Schneider considère cette seconde moitié du siècle comme celle « après le fantastique³ », nous estimons pourtant cette période prépondérante dans l'histoire littéraire du genre et proposons une étude de la superstition par le biais d'auteurs qui ne sont pas encore relégués au passé.

³ Sous-titre de la troisième partie de *La Littérature fantastique...*, *Op. cit.*, p. 461.

I L'influence américaine : Edgar Allan Poe

Établir les grandes lignes d'un panorama de la littérature fantastique de cette seconde moitié du siècle en France, c'est rendre compte de l'œuvre du « maître du fantastique moderne¹ » : Edgar Allan Poe. Présenté comme « LE maître du fantastique² », l'auteur américain, que sa terre natale dénigrait, connut un succès retentissant auprès du public français.

Son œuvre fantastique est introduite en France par des traductions éparses, dont celles de P. G. Brunet pour *William Willson* en 1844³, puis *Double Assassinat rue Morgue* en 1846 que le traducteur renomme *Orang-Outan*⁴. É. Daurand Forgues, qui reproduit ce texte dans *Le Commerce* quelques mois après, sera conduit devant le tribunal pour plagiat. Pour sa défense, il publie dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 octobre une étude consacrée à l'auteur américain. Le retentissement de ce procès fait la notoriété de Poe dans le Paris artistique et littéraire, et ce succès sera renforcé avec les premières traductions de Ch. Baudelaire : les *Histoires extraordinaires* paraissent en 1856, les *Nouvelles Histoires extraordinaires* en 1857. Suivront les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* et *Eurêka* en 1863, puis *Histoires grotesques et sérieuses* en 1865.

La particularité du fantastique de Poe qui le fait apprécier des lecteurs français de ce milieu de siècle est son émancipation de l'écriture hoffmannienne. Le conteur allemand n'est ni remplacé ni oublié et continue d'être lu, mais on l'apprécie désormais en tant qu'initiateur du fantastique. Poe est « l'Hoffmann de l'Amérique⁵ », écrit Barbey d'Aurevilly en 1853. L'Américain est aimé pour la nouveauté qu'il apporte au genre : il emprunte à Hoffmann son goût du grotesque, du comique caustique, mais se désintéresse du merveilleux. P.-G. Castex explique à ce sujet :

Chez lui, pas d'ondines, ni de salamandres, ni de sylphides, ni de gnomes ; pas de sorcellerie ni de magie ; pas de diable, sauf dans quelques contes satiriques : presque toujours, des vertiges de conscience, analysés avec la froide et minutieuse précision d'un clinicien⁶.

Une simplicité de l'écriture qui va droit au but recherché, offrant un fantastique épuré et direct : « Généralement Edgar Poe supprime les accessoires, ou du moins ne leur donne

¹ Fr. Raymond et D. Compère, *Les Maîtres...*, *Op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 17.

³ Paru dans *La Quotidienne*, les 3 et 4 décembre.

⁴ Paru dans *La Quotidienne* du 11 juin.

⁵ J. Barbey d'Aurevilly, « Poe », *Les Œuvres et les Hommes*, 13, *Littérature étrangère*, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. 348.

⁶ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique...*, *Op. cit.*, p. 103.

qu'une valeur très minime. Grâce à cette sobriété cruelle, l'idée génératrice se fait mieux voir et le sujet se découpe ardemment sur des fonds nus⁷. » P.-G. Castex décrit cette particularité stylistique comme « l'infatigable ardeur vers l'idéal⁸ ». De plus, comme le remarquent à leur tour Fr. Raymond et D. Compère, Poe adapte le fantastique d'Hoffmann pour une écriture nettoyée de certains points traditionnels :

Il est indéniable que Poe a subi, comme bien d'autres, l'influence de Hoffmann. Mais en continuant et prolongeant cette tradition fantastique, Poe la perfectionne. Ainsi développe-t-il le comique grinçant et les personnages caricaturaux, mais il écarte de ses récits toutes les superstitions, légendes, magies⁹.

De même, de l'avis de L. Lemonnier, Poe « a éliminé toute superstition. On ne trouvera point chez lui de paysans naïfs terrorisés par des légendes à dormir debout ; il ne sert point d'incantations, ni de magie noire ou blanche¹⁰. »

En effet, Poe ne rentre pas dans le jeu d'un fantastique fondé sur une pure superstition folklorique. Le diable n'apparaît jamais, puisque la peur de ses personnages n'émane pas d'événements extérieurs, mais d'eux-mêmes. « Le vrai démon chez Poe est intérieur¹¹ », remarquent Fr. Raymond et D. Compère. C'est le regard que les protagonistes portent sur les faits qui détourne le récit vers une écriture fantastique de la peur modernisée. Et, plus précisément, retravaillée.

En conséquence, la superstition ne disparaît pas totalement du paysage fantastique, mais sa présence est nuancée. Ainsi, L. Lemonnier corrige ses propos radicaux et discerne finalement la croyance dans l'œuvre de Poe : « Prendre une vieille superstition ou un vieux rêve de l'humanité, les dépouiller de tout ce qu'ils ont de vague et de naïf pour leur donner un aspect rigoureux et scientifique, c'est bien la coutume de Poe¹². » Le conteur américain réinterprète donc les superstitions de manière subtile. Elles sont mises à nu, puis rendues crédibles au moyen de sciences nouvelles, comme, notamment, la psychiatrie.

Parmi près de soixante-dix nouvelles, nous avons choisi d'étudier les deux recueils traduits par Baudelaire ayant contribué à la notoriété de Poe en France. Sur cet ensemble de trente-six récits, seule la moitié d'entre eux fait un usage significatif de la superstition. Cette dernière est employée de différentes manières, sous divers styles d'écriture, et – à deux exceptions près – se fait l'associée d'un fantastique violent.

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, p. 17-18.

¹⁰ L. Lemonnier, *Edgar Poe et les Conteurs français*, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1947, p. 23.

¹¹ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, p. 18.

¹² L. Lemonnier, *Op. cit.*, p. 30.

A Les Histoires extraordinaires

Histoires extraordinaires, paru en 1856, est le premier recueil de contes fantastiques choisis et traduits par Baudelaire. Dans cet échantillon de l'œuvre fantastique de Poe, la superstition est fréquemment moquée, parfois négligée et, dans la plupart des récits, elle se fait traîtresse.

1 Enquête, quête et superstition

Dans « Double Assassinat rue Morgue », par exemple, elle n'est que brièvement citée et n'apparaît pas, bien que le récit soit immergé dans l'extraordinaire. Alors qu'une mère et sa fille sont sauvagement assassinées, il n'y a aucun indice menant à une élucidation logique : un homme ne peut pas avoir commis une telle monstruosité (l'enfant, étranglée, est encastrée dans la cheminée et la femme retrouvée démembrée dans la cour de l'immeuble). Le doute plane sur la nature du geste et sur l'identité du meurtrier. Le narrateur, accompagné d'un ami, résout finalement ce double crime, malgré une enquête policière restée infructueuse : c'est le fait d'un orang-outang qui a échappé à la surveillance de son maître.

La superstition demeure en retrait de ces événements, alors que la puissance herculéenne invraisemblable et mystérieuse du meurtrier aurait été propice à la croyance. Mais aucun personnage ne fait allusion à une force démoniaque ou surnaturelle. La nouvelle porte les caractéristiques d'un nouveau genre dont Poe est reconnu comme l'initiateur : le récit policier. L'enquête est donc conduite avec rigueur, et bien que l'atrocité du meurtre frappe les esprits, le trouble engendré par le mystère ne déstabilise pas le détective, mais le motive. Ainsi, il passe outre les croyances populaires et, dès les premières lignes du conte, le lecteur est renseigné sur le scepticisme du protagoniste. Il loge en un lieu réputé hanté sans être le moins du monde perturbé : « je me chargeai de louer et de meubler, dans un style approprié à la mélancolie fantasque de nos deux caractères, une maisonnette antique et bizarre que des superstitions dont nous ne daignâmes pas nous enquérir avait fait désert¹³ [...] ». Le personnage, qui est complètement détaché des histoires populaires, possède une personnalité pragmatique dans un récit qui se veut rationnel malgré les circonstances d'apparence extraordinaire. Aucun élément de la scène du crime n'est, de près ou de loin, en lien avec la superstition et pas un seul personnage n'y fait allusion.

¹³ E.A. Poe, *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1932, p. 24.

Le mystère est entier et par l'absence de croyances populaires le lecteur pressent dès les premières investigations que l'élucidation finale sera rationnelle. « Double Assassinat rue Morgue » est une nouvelle délibérément affranchie de toute superstition qui aurait pu nuire à l'enquête et dénaturer la personnalité réaliste du détective.

En revanche, dans « Le Scarabée d'or », la superstition apparaît à plusieurs reprises, notamment autour de la signification du scarabée, et alterne entre le rejet d'une croyance jugée légère et la foi en un pressentiment, symbole d'espoir pour le personnage principal.

Un scarabée, dont la silhouette revêt l'apparence d'une tête de mort, mène un chercheur et son ami (le narrateur) sur les traces d'un trésor enfoui par un pirate sur une île. Grâce au parchemin de ce dernier, contenant un message caché, ils trouvent effectivement un coffre garni de monnaie d'or et de bijoux. Le lecteur apprend que le document du pirate qui les a conduits à cette découverte fut ramassé par hasard sur la plage afin de capturer un scarabée ; le papier avait la particularité de révéler une tête de mort au contact de la chaleur : les contours de l'insecte dessiné par le chercheur sur ce papier dont il ignorait alors la nature précieuse en prirent la forme par effet de calque, sous l'action thermique d'un feu de cheminée.

Tout laisse à penser, dans un premier temps, que le scarabée est plus qu'un simple insecte. L'intérêt qu'il suscite dépasse la curiosité entomologique : l'association du coléoptère à la tête de mort oriente le récit vers une chasse au trésor teintée de fantastique où le danger est sous-entendu. Tout peut arriver, et en particulier l'impossible, quand une aventure débute avec un signe doublement funeste tel qu'un insecte de forme crânienne. Le narrateur le désigne d'ailleurs comme un « *Damné scarabée*¹⁴ ! » lors de la difficile progression en forêt à la recherche du trésor.

Cette superstition est pourtant moquée au moment où est esquissé le scarabée. Sa ressemblance avec une tête de mort engendre la raillerie du narrateur :

Mais alors, mon cher camarade, dis-je, vous plaisantez ; ceci est un crâne fort passable, je puis même vous dire ce qu'est un crâne parfait, d'après toutes les idées reçues relativement à cette partie de l'ostéologie, et votre scarabée serait le plus étrange de tous les scarabées du monde, s'il ressemblait à ceci. Nous pourrions établir là-dessus quelque petite superstition naissante¹⁵.

Cette croyance, d'abord jugée minime et peu prégnante est pourtant plus présente chez son ami qu'il ne se l'était imaginé. Le narrateur constate alors l'ampleur chez le chercheur aux prises avec la folie :

¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

Je ne doutais pas que Legrand n'eût le cerveau infecté de quelque une des innombrables superstitions du Sud relatives aux trésors enfouis, et que cette imagination n'eût été confirmée par la trouvaille du scarabée, ou peut-être même par l'obstination de Jupiter à soutenir que c'était un scarabée d'or véritable. Un esprit tourné à la folie pouvait bien se laisser entraîner par de pareilles suggestions, surtout quand elles s'accordaient avec ses idées favorites préconçues¹⁶ [...].

Une telle interprétation fait allusion à la symbolique du scarabée. Associé au crâne, il indiquerait un danger ; mais ce serait ignorer sa signification américaine. Comme nous l'enseigne *Le Dictionnaire des superstitions*, il peut aussi être signe de chance¹⁷. C'est bien de cette vision qu'il est question dans le récit de Poe, car le coléoptère, trouvé par hasard, les a menés à un trésor qui a fait la fortune des personnages¹⁸. Le dénigrement amusé de la superstition n'est qu'un moyen pour détourner le lecteur de la véritable motivation de l'auteur. Derrière l'apparente légèreté avec laquelle est montrée la croyance, c'est au contraire son importance qu'il faut comprendre : le chercheur, loin d'être fou, a gagné à avoir eu foi en ses superstitions.

Ainsi, nous rejoignons l'avis d'O. Juguin dans son *Itinéraire initiatique d'Edgar Poe*, selon lequel l'auteur américain dissimule ses véritables préoccupations derrière l'ironie : « Le sarcasme chez Poe est souvent une manière de désigner ce qui lui tient à cœur et est revêtu pour lui d'une importance essentielle¹⁹. »

Comme souvent dans les contes fantastiques, le personnage sceptique est confronté à l'évidence du phénomène extraordinaire et doit remettre en question son incrédulité initiale. Dans « Le Scarabée d'or », la superstition anéantit la rationalité et se propage dans le texte de manière subtile, se moquant à son tour de ce personnage garant de la raison : à plusieurs reprises il évoque son « pressentiment²⁰ ». Malgré les sarcasmes qu'il a proférés envers son ami, il est lui-même enclin à la superstition, cette force extraordinaire qui permet d'appréhender l'avenir : « Le fait est que je me sentais comme irrésistiblement pénétré du pressentiment d'une immense bonne fortune imminente. Pourquoi ? Je ne saurais trop le dire.

¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷ « Vénéré en Égypte et en Afrique Orientale depuis plus de 5000 ans, le scarabée est considéré comme l'une des amulettes les plus anciennes de l'humanité. » J.-M. Pedrazzani, *Dictionnaire des superstitions*, Édition Contre-Dires, Paris, 2011, p. 405.

¹⁸ *Le Dictionnaire des superstitions* explique, en outre, que l'insecte est fréquemment associé à la préciosité et à la richesse : « Emblème de résurrection, le scarabée accompagnait notamment les défunts dans leur tombe. Les fouilles ont mis au jour des milliers d'objets à son effigie dans les matières les plus diverses et les métaux les plus précieux. Au cours des siècles, les orfèvres et les bijoutiers utilisèrent régulièrement la forme de ce coléoptère pour créer broches, colliers ou bracelets censés prévenir la maladie, protéger de l'infidélité et attirer la fortune. » *Id.*

¹⁹ O. Juguin, *Itinéraire initiatique d'Edgar Poe*, e-dite, Paris, 2002, p. 23.

²⁰ E.A. Poe, *Op. cit.*, p. 97.

Après tout, peut-être était-ce plutôt un désir qu'une croyance positive²¹ [...]. » Ainsi, le protagoniste modère quand-même le caractère irrationnel de ses sentiments : en son for intérieur, la raison combat la croyance, mais permet au lecteur d'entrevoir une fin heureuse pour les personnages.

Bien que Poe malmène la superstition, elle participe à la chasse au trésor par le biais d'éléments épars chez l'un et l'autre des personnages, tout en bousculant les idées reçues : elle donne tort au personnage sceptique et raison au plus fou d'entre les deux.

2 Superstition contre scepticisme

La superstition préoccupe également le narrateur incrédule dans « Manuscrit trouvé dans une bouteille » : face à des phénomènes inexplicables, il admet néanmoins la possibilité d'un univers marin animé par le surnaturel et se laisse aller à de superstitieuses croyances.

Après une violente tempête qui endommage gravement son bateau et pendant laquelle périt l'équipage, le narrateur du manuscrit rapporte les faits observés depuis la cale du navire qui l'a incidemment secouru, sans qu'il ne se soit fait connaître des occupants de ce bateau. Effrayé par les étranges marins, il les épie discrètement depuis sa cachette. Le manuscrit est son journal de bord et le témoignage de ses sentiments face aux mystérieux personnages. Le protagoniste se défend d'être enclin à la superstition, de crainte que ses lecteurs ne lui trouvent l'esprit dérangé :

Par-dessus tout, personne n'était moins exposé que moi à se laisser entraîner hors de la sévère juridiction de la vérité par les feux follets de la superstition. J'ai jugé à propos de donner ce préambule, dans la crainte que l'incroyable récit que j'ai à faire ne soit considéré plutôt comme la frénésie d'une imagination indigeste que comme l'expérience positive d'un esprit pour lequel les rêveries de l'imagination ont été lettre morte et nullité²².

Il se justifie, par crainte d'être hâtivement jugé et afin d'insister sur le caractère authentique des scènes qu'il observe et qui pourraient être perçues comme incroyables. Pour le narrateur, la superstition est amalgamée à une pathologie psychique et revêt une forte connotation péjorative. C'est pourquoi il fait la distinction entre ses sentiments et ceux d'un autre marin lorsqu'ils se confrontent tous deux au danger : « Une terreur superstitieuse s'infiltrait par degrés dans l'esprit du vieux Suédois, et mon âme, quant à moi, était plongée dans une muette stupéfaction²³. » L'un est terrifié, l'autre est ébahi. Cette différence de réaction montre les

²¹ *Ibid.*, p. 119.

²² *Ibid.*, p. 210.

²³ *Ibid.*, p. 214.

répercussions de la superstition sur les personnages : le superstitieux subit, le sceptique observe.

Toutefois, comme dans « Le Scarabée d'or », Poe joue avec le caractère rationnel de son narrateur et l'investit d'un pressentiment venant rompre avec son image de parfait incrédule. Ainsi, écrit-il : « Je descendis dans la chambre, non sans le parfait pressentiment d'un malheur²⁴. » De plus, le protagoniste n'est pas totalement exempt de superstitions puisqu'il admet à demi-mots la possibilité de la réincarnation : « [...] il me semble parfois que la sensation d'objets qui ne me sont pas inconnus traverse mon esprit comme un éclair, et toujours à ces ombres flottantes de la mémoire est mêlé un inexplicable souvenir de vieilles légendes étrangères et de siècles très anciens²⁵ », comme si le narrateur avait vécu une autre vie en d'autres temps.

Le monde marin, hostile, incertain, invite le narrateur à l'égarement superstitieux malgré sa profonde volonté de s'en défendre. Poe déstabilise son personnage dans le but de duper le lecteur dans un récit où le surnaturel infiltre l'ensemble des observations, allant du vaisseau à son équipage et aux rescapés. La superstition, dans un premier temps réfutée, s'installe insidieusement dans les pages du manuscrit et fait basculer la nouvelle dans la possibilité de l'invraisemblable : elle ébranle le scepticisme le plus convaincu.

3 La Métempsychose

La mise en scène de la superstition est moins subtile dans « La vérité sur le cas de M. Valdemar », car l'auteur plonge d'emblée le récit dans la croyance, sans passer par des subterfuges narratifs et stylistiques. S'agissant de magnétisme et de métempsychose, Poe a pris le parti de livrer le phénomène extraordinaire sans ambages.

Un médecin/magnétiseur tente une expérience de somnambulisme sur l'un de ses patients à l'agonie. Il observe alors que le phénomène se poursuit après la mort de l'individu : son cadavre communique par la parole avec le monde des vivants pendant sept mois encore. Au moment du réveil, le corps se décompose instantanément, ne laissant qu'« une abominable putréfaction²⁶ ».

Pour ce récit, Poe associe science (médecine) et para-science (magnétisme) en vue de mettre en évidence l'impossibilité de l'homme à dépasser les frontières entre la vie et la mort. Bien que l'expérience ait fonctionné des mois durant, la fatalité du décès s'abat finalement, et

²⁴ *Ibid.*, p. 211.

²⁵ *Ibid.*, p. 218.

²⁶ *Ibid.*, p. 258.

l'œuvre de détérioration du cadavre reprend son cours. La para-science, c'est-à-dire la superstition, propose une alternative à l'homme, mais demeure une hérésie, car elle ne peut que repousser la mort sans l'empêcher. L'espoir que suscite la croyance est vain, redoublant le caractère macabre du récit.

Il est presque étonnant de constater que Poe fait mourir son cobaye à minuit. L'horaire, réputé maléfique, sied peu au goût épuré et souvent rationnel de l'auteur, et se démarque de l'usage de la superstition des contes précédemment étudiés. Nous voyons là l'indice d'un style plus léger qu'à l'accoutumée, délibérément plongé dans des croyances que l'auteur fait mine de railler. De la même façon que dans « Le Scarabée d'or », l'auteur dissimule ce qui l'intéresse en s'en moquant.

En réalité, comme l'a remarqué Barbey d'Aurevilly, la superstition, en particulier celle relative à la survie de l'âme, est une préoccupation importante de Poe : « La métempsychose surtout, cette religion définitive que les libres penseurs proposent pour remplacer le Christianisme, est une des conceptions qui obsèdent le plus sa pensée²⁷. » Mais que ce soit la métempsychose ou toute autre théorie métaphysique, l'auteur intègre ces réflexions dans les contes de façon redondante.

Cette constatation se vérifie dans deux autres récits de Poe que sont « Révélation magnétique » et « Souvenirs de M. Auguste Bedloe » dans lesquels le magnétisme permet aux personnages malades, ou sur le point de mourir, d'accéder à des révélations d'ordre métaphysique.

Lors d'une séance de magnétisme avec un patient au seuil de la mort, le narrateur de « Révélation magnétique » apprend la vérité sur l'univers, sur Dieu et sur le fonctionnement des êtres et de la vie sur Terre. À la fin de leur entretien, le malade rend son dernier souffle. La superstition dans ce récit est uniquement un ornement propice à dévoiler les mystères du monde : contrairement à « La vérité sur le cas de M. Valdemar », le phénomène extraordinaire ne surprend pas et la peur est absente du récit. Il n'y a de fantastique dans ce conte que la révélation qui y est faite. Ce texte témoigne seulement de l'intérêt narratif que porte l'auteur à ces vérités alternatives.

De même, dans « Souvenirs de M. Auguste Bedloe », le malade qui a donné son nom à la nouvelle est soigné par magnétisme. Au cours d'une séance, entre rêve et réalité, le patient voit la ville de Bénarès telle qu'elle était en 1780. À son « retour », le médecin lui fait une révélation en dévoilant une toile vieille d'un siècle où figure le portrait du malade en

²⁷ J. Barbey d'Aurevilly, *Op. cit.*, *Les Œuvres...*, p. 368.

miniature. La ressemblance est flagrante bien que le visage sur la toile soit celui d'un ami décédé du médecin. Mais l'élément le plus déstabilisant est que la personne représentée vivait à Bénarès : lors de son escapade, le patient aurait évolué dans la vie d'un défunt auquel il ressemble étrangement. La presse nous apprend sa mort, une semaine plus tard, du fait d'un mystérieux accident médical : une sangsue venimeuse s'est glissée parmi celles qui étaient utilisées pour des soins thérapeutiques. La nouvelle s'achève sur l'anagramme entre Bedlo (qui s'écrit sans le « e » final) et Oldeb, nom de la personne qui a vécu en Inde.

Tout est mis en œuvre pour laisser penser que Bedloe et Oldeb ne sont qu'un seul et même personnage. Poe a multiplié les phénomènes surnaturels sous couvert de la science thérapeutique du magnétisme. En effet, il est question de mesmérisme²⁸, pourquoi pas d'immortalité (Bedloe et Oldeb réunis ne font qu'un : même corps et même esprit sur lesquels le temps n'aurait pas d'emprise), ou encore de réincarnation (ou métempsychose²⁹). L'anagramme du nom, ainsi que les similitudes entre les visions indiennes de Bedloe et le portrait de son sosie qui a lui aussi vécu en Inde ne peuvent relever du hasard et plongent le récit dans l'extraordinaire. La mort du protagoniste exclut cependant la théorie de l'immortalité et conduit à admettre celle de la réincarnation. Les similitudes sont trop exceptionnelles pour être interprétées comme des coïncidences. Le malade qui se fait soigner par magnétisme est peut-être venu chercher le repos de son corps qu'il savait occupé par une âme étrangère ?

Quoi qu'il en soit, le récit est submergé de croyances superstitieuses en tout genre, orchestrées de manière à mettre en évidence les alternatives métaphysiques qui s'offrent à l'homme et à son désir d'aller au-delà des frontières de la vie. La fin funeste du malade, comme dans « Révélation magnétique », met un terme au rêve d'une seconde vie après la mort, car cette dernière, tôt ou tard, frappe l'homme : peu important les moyens magiques qu'il emploie pour son salut, il est irrémédiablement enchaîné à sa condition de mortel.

Dans « Metzengerstein », la réincarnation, et plus précisément la métempsychose, occupe de nouveau le devant de la scène fantastique. Le narrateur, extrêmement sceptique face à ce qu'il qualifie d'« absurde », relate l'histoire de deux familles animées par une profonde haine réciproque du fait d'une querelle ancienne.

²⁸ Poe explique à ce sujet : « Le docteur Templeton avait voyagé dans les jours de sa jeunesse, et était devenu à Paris un des sectaires les plus ardents des doctrines de Mesmer. C'était uniquement par le moyen des remèdes magnétiques qu'il avait réussi à soulager les douleurs aiguës de son malade [...]. » E. A. Poe, *Op. cit.*, p. 274.

²⁹ La différence entre la réincarnation et la métempsychose réside uniquement dans le corps adopté pour la nouvelle vie : la réincarnation suppose un corps humain alors que la métempsychose admet également les végétaux et les animaux.

Depuis des temps ancestraux, ces deux familles se partagent le pouvoir du village. La plus fortunée perd son patriarche, et son descendant, le jeune Metzengerstein, déçoit les villageois par son comportement outrageant. Il a pour coutume de concentrer sa colère sur une tapisserie représentant son ancêtre à cheval portant un coup d'épée mortel à son ennemi pendant la chute du château familial. Une nuit, son rival, Berlifitzing, périt dans les flammes qui ravagent son écurie, drame à la suite duquel Metzengerstein est rapidement incriminé malgré son innocence. De cet évènement tragique, ce dernier récupère un cheval, que personne ne reconnaît, ayant probablement appartenu à la famille ennemie. Le caractère fantastique de l'animal, et sa ressemblance frappante avec celui de la tapisserie, le font apprécier de son nouveau propriétaire qui lui voue une admiration démesurée. Un soir, alors qu'il rentre d'une balade sur son destrier, le château est en feu. L'animal se lance dans une course effrénée et entraîne son cavalier dans les flammes meurtrières.

De l'avis de Fr. Raymond et de D. Compère dans *Les Maîtres du fantastique en littérature*, « Metzengerstein est une parodie de Hoffmann et de Horace Walpole où Poe se moque de la croyance en la réincarnation³⁰. » Effectivement, les propos rapportés par le narrateur au sujet de cette histoire laissent entendre un profond mépris pour cette croyance désignée comme une « superstition » tendant « fortement à l'absurde³¹ ». Cette marque de jugement oriente d'emblée les lecteurs (ou auditeurs) vers l'attitude sceptique consistant à ne pas prendre au sérieux l'histoire invraisemblable. Le narrateur justifie d'ailleurs cet avertissement en rappelant le contexte historique et géographique de l'aventure fantastique : « Qu'il me suffise de dire qu'à l'époque dont je parle existait dans le centre de la Hongrie une croyance secrète, mais bien établie, aux doctrines de la métempsychose³². » Cette introduction permet de dépeindre l'ambiance des faits relatés et, par l'effet de distance géographique et culturelle, de ne pas inclure le narrateur qui réfute la prophétie dont sont victimes les deux familles : « Cette haine [entre les deux familles] pouvait tirer son origine des paroles d'une ancienne prophétie : - *Un grand nom tombera d'une chute terrible, quand, comme le cavalier sur son cheval, la mortalité de Metzengerstein triomphera de l'immortalité de Berlifitzing*³³. » Des propos qu'il trouve « tout à fait saugrenus³⁴ ». Pour cause, puisque la prophétie ne se réalise pas et que Metzengerstein meurt dans les flammes sans triompher de son ennemi.

³⁰ D. Raymond et Fr. Compère, *Op. cit.*, p. 18.

³¹ E.A. Poe, *Op. cit.*, p. 315.

³² *Id.*

³³ *Ibid.*, p. 316.

³⁴ *Id.*

Le récit, fortement empreint de fantastique, suggère une lecture satirique de la superstition, bien plus évidente que pour les contes précédemment étudiés où les sciences occultes montraient déjà leurs limites. Avec « Metzengerstein », Poe offre une fantaisie fantastique à la manière d'Hoffmann tout en pointant les limites de la superstition. Toutefois, ce conte est bien moins un pastiche de la croyance qu'une démonstration supplémentaire de l'intérêt que porte l'auteur américain aux sciences hors norme, curiosité qu'il dissimule derrière une perpétuelle raillerie.

4 Amours funèbres

Pour autant, lorsqu'il est question d'amour, et surtout d'amours perdus, Poe met en œuvre une superstition plus douce qui met l'accent sur le phénomène extraordinaire sans qu'elle ne fasse l'objet d'un sarcasme sous-jacent.

Dans « Morella » par exemple, la confusion qui émane de la ressemblance entre une mère morte en couche et sa fille repose sur l'unique théorie plausible d'une histoire de revenant sans que jamais le sujet ne soit décrié par le narrateur, témoin, époux et père.

Son épouse, Morella, est une femme qu'il admire pour son intelligence et sa culture. Elle est particulièrement passionnée par tout ce qui a trait au mystique. Son caractère étrange finit par angoisser son mari, au point de le rendre mal à l'aise. En donnant naissance à leur unique enfant, Morella meurt des suites d'une longue maladie en laissant une fille qui lui ressemble étonnamment. Les années passant, la similitude s'accroît, d'autant que la fillette a hérité des mêmes qualités intellectuelles que sa mère et partage son goût pour l'ésotérisme ; des points communs qui perturbent le père, jusqu'à la maladie, puis la mort de l'enfant. Le trouble paternel est à son comble quand il ouvre le caveau pour y déposer son enfant, car à l'emplacement même où devait reposer Morella, c'est une tombe vide qu'il découvre.

La confusion entre les deux femmes laisse planer le doute : est-ce une histoire de revenants, ou s'agit-il d'une vision, d'un rêve du narrateur ? Morella est-elle décédée la première fois ? Poe suggère deux hypothèses, l'une rationnelle, l'autre surnaturelle : soit le narrateur est victime de démence, théorie peu convaincante ; soit le fantastique repose sur la superstition relative au monde des revenants (la tombe de la première défunte est vide : Morella est revenue parmi les vivants), couplée à celle qui concerne la réincarnation (les similitudes entre la mère et la fille, qui pourtant ne se sont pas connues, sont trop fortes pour qu'elles ne soient que le fait du hasard). L'hypothèse extraordinaire, jamais formulée par le narrateur, est la plus vraisemblable, bien qu'incroyable. Contrairement aux contes où il n'est pas question d'amour, les superstitions abordées dans « Morella » sont exemptes de moquerie

et l'auteur conserve le ton dramatique qui sied à la narration des événements malheureux subis par ses personnages.

Le même doute habite le lecteur de « Ligeia » : le phénomène extraordinaire est-il réellement survenu, ou n'est-il que le résultat de l'imagination indomptée du narrateur ? Dans ce second récit fantastique consacré à l'amour passionnel, Poe incorpore de nouveau la croyance relative au fantôme.

Le narrateur raconte son amour pour Ligeia, une femme extrêmement instruite, et d'un charme typé méditerranéen. À sa mort, elle le laisse dans un profond désespoir. Il prend pour deuxième épouse Lady Rowena, antithèse physique de la défunte : la première était brune, cette dernière est blonde aux yeux bleus. Opiomane, il n'arrive pas à oublier Ligeia et délaisse Rowena. Celle-ci tombe malade à plusieurs reprises, et s'effraie de mouvements, de phénomènes dans la chambre qu'elle ne peut s'expliquer. Le protagoniste assiste même à un événement étrange : quelques gouttes de poison sont versées dans le verre de vin de sa femme. Quelqu'un cherche à la tuer, mais l'époux ne fait rien et la maladie s'aggrave. Rowena meurt à petit feu, demeurant longuement dans un état entre vie et trépas. À son dernier souffle, elle se lève, enveloppée d'un suaire tel un fantôme, et s'approche de son mari, son visage prenant les traits de celui de Ligeia.

Existe-t-il deux femmes ? La dernière scène n'est-elle qu'une vision, un trouble lié au deuil ? Ligeia est-elle bien décédée avant la rencontre de Rowena, ou le mari a-t-il perdu la raison au point de ne plus reconnaître sa première épouse ? Comme dans « Morella », l'hypothèse de la folie occupe insidieusement l'intrigue amoureuse ; et comme dans « Morella », l'interprétation surnaturelle est une théorie tout aussi difficile à écarter. Le narrateur fait preuve de bonne foi, et confie même ses craintes lorsque la présence menaçante hante les lieux et empoisonne Rowena : « Je tendis l'oreille dans une angoisse de terreur superstitieuse, mais le bruit ne se répéta pas³⁵. » Point d'amulette ou d'incantation pour faire fuir l'intrus (l'intruse ?) dont la présence est vraisemblablement acceptée et même désirée. En effet, le mari est complice de l'empoisonnement de Rowena en ne révélant pas l'action surnaturelle et meurtrière dont il est le témoin : il n'aime pas sa seconde femme, souhaite probablement sa mort et espère par-dessus tout le retour de Ligeia. La *terreur superstitieuse* permet d'augmenter la tension nerveuse en sous-entendant la présence malfaisante, ce qui a pour conséquence de plonger véritablement le récit dans le surnaturel. À partir de cet instant,

³⁵ *Ibid.*, p. 311.

le retour de Ligeia est attendu par le mari, faisant succéder l'espoir à la crainte : Rowena laissera-t-elle revenir Ligeia ?

À travers la réincarnation et la manifestation d'un revenant, la superstition est présentée comme une alliée de l'intrigue amoureuse. Remarquons néanmoins que toute idylle est impossible : la femme aimée est morte et la seconde épouse ne suscite que désintérêt chez le mari. Avec « Ligeia », Poe met de nouveau l'accent sur une aventure douloureuse pour son protagoniste, qui aboutit à une fin macabre et où l'hypothétique folie du mari fait douter de la véracité des faits relatés. L'amour est suspendu à la superstition, vécue par le protagoniste comme une alternative à la réalité qui le sépare de l'être chéri. La croyance suscite l'espoir du retour de l'amour perdu, au risque d'y laisser la raison.

Sans raillerie apparente, Poe entretient sans relâche l'usage de la superstition à travers des phénomènes et des sciences occultes afin de mettre en évidence la souffrance de son protagoniste amoureux.

Nous relevons en effet une nette différence entre « Double Assassinat rue Morgue » et « Le Scarabée d'or » d'une part et les contes faisant clairement allusion à l'ésotérisme d'autre part : les premiers récits font état d'une (en)quête et aboutissent à une fin élucidée, voire heureuse pour les personnages. En revanche, les seconds contes montrent une aliénation massive des protagonistes auxquels Poe impose une fin dramatique et funeste, à l'aide d'une superstition trompeuse.

La croyance occupe donc une bonne partie du recueil, sans être utilisée de manière répétitive ni égale : elle est à la fois récusée dans « Double Assassinat rue Morgue » et discrètement encensée au détriment d'un personnage sceptique dans « Le Scarabée d'or » ; elle est aussi subtilement raillée dans « La vérité sur le cas de M. Valdemar » ou « Metzengerstein » ; enfin, elle se fait la complice d'un amour impossible et destructeur dans « Ligeia » et « Morella ».

À la lecture de ces premières traductions de Baudelaire, les français découvrent un nouveau fantastique, en marge de celui des émotionnels romantiques, où la superstition se met au service d'une nouvelle écriture : les prémices du récit policier décelables dans une partie de ces textes annulent toute inclination à croire au surnaturel, pendant que les penchants ésotériques d'autres personnages de ces nouvelles mettent en œuvre une tension ironique sur les traces d'Hoffmann, mais à travers des contes épurés de tout folklore. Les *Histoires extraordinaires* sont animées par une prédilection aux mystères de leur auteur, et témoignent de sa marginalité. Comme l'explique B. d'Aurevilly, à travers ce recueil, Poe se distingue de ses compatriotes par son goût de l'étrange :

Aux beautés d'expression qu'on rencontre dans ce premier volume, à certains portraits, à certaines descriptions qui ont la vie, il est hors de doute qu'au fond d'Edgar Poe il y a un poète, et que, comme tous les poètes, qui sont spiritualistes, fût-ce malgré eux, il était un spiritualiste de nature, organisé pour les grandes croyances, et qui, n'en ayant pas, est tombé dans les crédulités ! Edgar Poe est un spiritualiste refoulé et mutilé par le matérialisme de son pays et de son temps³⁶.

La volonté de transcender le monde matériel par des aspirations mystiques (bien que destructrices) anime la majorité du recueil, et si *crédulité* il y a, elle porte le nom de superstition.

B Les Nouvelles Histoires extraordinaires

Dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires* parues un an après les *Nouvelles extraordinaires*, Baudelaire choisit des récits plus sombres où domine la perversité. Nous relevons deux approches très distinctes de la superstition : l'une est définitivement caustique et la seconde se veut plus introspective.

1 Tonalité caustique et superstition

L'humour noir de Poe est très présent dans « Le roi Peste », où les protagonistes se moquent impunément de la mort et de ses représentants pourtant épouvantables.

Deux matelots ivres, poursuivis par une tavernière, car ils n'avaient pas payé leurs consommations, franchissent les limites d'un quartier interdit d'accès pour cause de peste, supposant qu'ils y seront tranquilles. Ils pénètrent dans une boutique de pompes funèbres et découvrent des êtres hideux, rongés par le trépas, auxquels ils demandent les raisons de leur rassemblement en ce lieu. Les matelots assistent à une réunion présidée par le roi Peste Ier, qui délibère avec ses sujets afin de convenir de la meilleure manière de faire régner la mort.

L'absence d'un quelconque sentiment de crainte chez les témoins, grâce à l'effet euphorisant de l'alcool, fait basculer le fantastique dans une bouffonnerie exempte de terreur. Le surnaturel est dédramatisé, alors que la description du quartier avant que n'y pénètrent les matelots instaurait une atmosphère morbide :

La Cité était en grande partie dépeuplée et, dans ces horribles quartiers avoisinant la Tamise, parmi ces ruelles et ces passages noirs, étroits et immondes, que le Démon de la Peste avait choisis, supposait-on alors, pour le lieu de sa nativité, on ne pouvait rencontrer, se pavanant à l'aise, que l'Effroi, la Terreur et la Superstition³⁷.

³⁶ J. Barbey d'Aurevilly, *Op. cit.*, *Les Œuvres...*, p. 374.

³⁷ E.A. Poe, *Op. cit.*, p. 401.

Présentée sur le même plan que *l'Effroi* et *la Terreur*, la *Superstition* aurait dû participer à l'épouvante ; c'est, du moins, ce que cette entrée en matière promettait. Mais l'ivresse des matelots, associée à leur inconscience du danger et à leur impertinence envers le roi Peste Ier, ont annulé tout effet de terreur. L'écriture sarcastique de Poe se moque de la plus grande peur de l'homme et joue avec celles du lecteur.

Dans le même registre caustique, un second récit repose sur ce principe d'écriture : « Le diable dans le Beffroi ». La crainte des habitants d'un petit village de voir leur quotidien perturbé par un élément étranger est tournée en ridicule.

Alors, lorsque le diable fait son entrée et dérègle l'horloge du beffroi en la faisant sonner treize coups à midi, ce sont tous les villageois qui sombrent dans la folie.

Dans l'univers tranquille du hameau, la seule idée de l'arrivée d'un élément étranger était susceptible de provoquer une angoisse avant même que n'apparaisse ce phénomène perturbateur : « C'est depuis bien longtemps un dicton accrédité parmi les plus sages habitants, que *rien de bon ne peut venir d'au-delà des collines*, et vraiment il faut croire que ces mots contenaient en eux quelque chose de prophétique³⁸. » La tonalité niaise utilisée pour décrire les préjugés des habitants montre avec quel plaisir l'auteur s'amuse des peurs primaires de l'homme. En associant la *prophétie* au dicton, Poe annonce avec ironie son dessein de bouleverser la quiétude ambiante. La folie qui succède au chaos semé par le diable montre les conséquences du raisonnement superstitieux : la crainte de dangers chimériques conduit à la déraison.

Enfin, les propos tenus dans la « Petite discussion avec une momie » sont un dernier exemple, dans ce recueil, d'ironie envers la superstition. Lorsqu'une momie et un homme moderne veulent chacun avoir le dernier mot, la rencontre surnaturelle tourne à la comédie. Après avoir réveillé, à l'aide d'une décharge électrique, une momie de quatre mille ans parfaitement conservée, l'un des savants présents demande des précisions à cette dernière sur la manière dont elle fut embaumée. De là découle un débat où sont comparées les deux civilisations afin de déterminer laquelle des deux est la plus instruite et dotée des sciences les plus avancées.

Le surnaturel, dont la fonction est de surprendre, est de nouveau absent dans cette nouvelle. En contrepartie, Poe accentue la dérision dans une situation qui pourrait sembler étrange. Dans *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, G. Desmeules remarque : « Le traitement accordé à l'intrigue, qui pourrait aisément être terrifiante, en fait une histoire

³⁸ *Ibid.*, p. 418.

plaisante et remplie d'humour³⁹. » L. Vax constate également dans *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique* : « la plupart des récits où les fantômes prennent la parole ont un caractère humoristique⁴⁰. »

De plus, la superstition liée à la momie ou au peuple égyptien n'est même pas abordée : elle est superflue et même malvenue dans un récit qui vise à distraire plutôt qu'à effrayer. La critique de Poe sur son temps, sur les sciences expérimentales et sur le mépris des anciennes civilisations par les modernes offre une seconde lecture de l'humour noir qui anime cette nouvelle.

Le recueil présente ainsi trois nouvelles dans lesquelles la superstition soutient ou subit les railleries de l'auteur. Relevons que le fantastique est contestable dans ces pages où la frivolité est mise à l'honneur, et le sarcasme qui accompagne ces parodies ne transparaît que subtilement derrière la caricature des protagonistes.

2 Le démon de la perversité

En revanche, lorsque Poe joue la carte du fantastique pur, la naïveté et l'ironie laissent place à la perversité, et la superstition n'est plus tournée en dérision mais devient sujet d'inquiétude. Dans quatre récits des « Nouvelles Histoires extraordinaires », l'auteur américain livre des craintes individuelles et morbides où le surnaturel devient de nouveau le complice du fantastique et de la peur. La superstition, alors mise au premier plan, participe à la déchéance infernale.

Dans « Le Chat noir » la superstition tient de l'évidence. Le titre à lui seul annonce sa présence et à la lecture de cette nouvelle les attentes superstitieuses sont au rendez-vous. Comme le présente B. Ferran dans *Le Chat dans la Littérature Française du XIX^e siècle* : « Le cliché du chat sorcier ou diable se retrouve invariablement dès que l'auteur nous place en présence d'un chat noir⁴¹. » La nouvelle de Poe ne déroge pas à cette règle, même s'il s'agit d'une littérature d'outre-Atlantique.

Bien sûr, le narrateur dément une quelconque relation entre son aversion pour le chat et la croyance qui fait de l'animal une créature maudite, mais nous comprenons, au fond, que l'attitude du personnage est sous l'emprise de la superstition.

³⁹ G. Desmeules, *La Littérature fantastique et le Spectre de l'humour*, Les éditions de L'Instant même, Québec, 1997, p. 125.

⁴⁰ L. Vax, *Les Chefs-d'œuvre de la Littérature fantastique*, « Que sais-je ? », PUF, Paris, p. 39.

⁴¹ B. Ferran, *Le Chat dans la Littérature Française du XIX^e siècle (1841-1899)*, sous la direction de Francine Dugast-Portes, thèse de III^e cycle : littérature française, Rennes 2, 1983, p. 119.

Le narrateur et protagoniste est un homme qui aime la compagnie des animaux. Cependant, sous l'influence de l'alcool, il malmène son chat Pluton et sa femme. La violence s'accroît de jour en jour : il éborgne l'animal, puis, à l'apogée de la colère, le pend à la branche d'un arbre. La nuit suivante, la maison prend feu. Il ne reste dans les ruines qu'un mur portant l'empreinte d'un chat pendu : une découverte qui horrifie le bourreau. Ce dernier continue de sombrer dans l'alcoolisme et passe son temps à la taverne où il se prend d'affection pour un autre chat noir, borgne lui aussi, ressemblant en tous points à Pluton, à la seule différence qu'il porte sur la poitrine une touffe de poils blancs. L'homme saoul le ramène chez lui, mais l'attitude malveillante envers l'animal se répète. Un soir, alors que le protagoniste descend dans la cave accompagné de sa femme, le chat se prend dans ses jambes et manque de le faire tomber. Fou de rage, l'homme saisit une hache et en assène un coup par erreur sur le crâne de sa femme venue s'interposer. Il emmure le corps sans vie et fait visiter impunément les lieux à la police qui le soupçonne d'être responsable de la disparition de son épouse. En vantant les mérites de sa demeure, l'orgueilleux meurtrier tape avec sa canne contre le mur contenant le cadavre. Un miaulement provenant des entrailles de la maison trahit le crime : le chat était emmuré vivant avec la femme disparue.

La superstition relative au chat noir est démentie par le narrateur dès les premières lignes du récit. Celui-ci ne s'en soucie guère alors que son épouse, raconte-t-il, évoquait la croyance fréquemment :

Ce dernier était un animal remarquablement fort et beau, entièrement noir, et d'une sagacité merveilleuse. En parlant de son intelligence, ma femme, qui au fond n'était pas peu pénétrée de superstition, faisait de fréquentes allusions à l'ancienne croyance populaire qui regardait tous les chats noirs comme des sorcières déguisées. Ce n'est pas qu'elle fût toujours *sérieuse* sur ce point – et, si je mentionne la chose, c'est simplement parce que cela me revient, en ce moment même, à la mémoire⁴².

Le personnage raconte l'allusion de sa femme à *l'ancienne croyance populaire* dont il feint se souvenir par hasard. Notons que c'est cette même épouse qui succombera au coup assassin initialement porté à l'animal : en la tuant, il aurait également mis fin à cette croyance dérangeante.

Le chat noir est par conséquent entièrement impliqué dans la superstition réfutée, d'autant que le peuple américain serait autant sujet que les Européens à la légende populaire. Comme nous l'explique É. Mozzani : « Les Américains, qui estiment particulièrement le chat noir à figure blanche, considèrent aussi que la famille qui possède un chat noir est heureuse

⁴² E.A. Poe, *Op. cit.*, p. 279.

(et protégée des incendies) et qu'il porte bonheur à la maison dans laquelle il entre⁴³. » En tuant la bête, le bourreau a exposé sa famille au désastre : la maison a pris feu. Une seule déduction est possible : Pluton a vraiment porté malheur. Ce nom n'est d'ailleurs pas non plus le fait du hasard, car il se réfère au dieu romain de l'au-delà : la couleur noire de l'animal, en tant que symbole funeste, est associée à la mort. Le nom choisi par le maître met en évidence son inclination aux croyances populaires : pourquoi ne pas avoir désigné le chat par un objet ou un matériau de couleur noire (tel l'ébène) ? Pluton sied précisément à la mélancolie du maître qui attribue à la couleur la signification des ténèbres : noir comme la mort, noir comme le malheur, noir comme ses idées.

En effet, le chat fait écho à la détresse de son possesseur, engendrant chez ce dernier un incontrôlable rejet⁴⁴. Le regard de l'animal infernal devient insoutenable : il porte un œil culpabilisateur sur la déchéance humaine. L'homme ivre aux actes violents est confronté à sa propre noirceur intérieure en présence de la bête, comme face à un miroir. En l'éborgnant, il soustrait aussi à sa vue ses propres problèmes. Mais en maltraitant un chat noir à la portée superstitieuse, il court à sa perte et alimente son malheur.

L'entrée en scène du second chat, identique au premier (borgne et de même couleur) laisse penser à une rédemption. L'épouse espère un adoucissement du caractère de son mari qui semble recueillir l'animal de bon cœur. Cependant, il n'est pas guéri de son penchant pour la boisson et la particularité du nouveau chat, avec sa tache blanche, annonce une issue différente. Pour É. Mozzani : « Le blanc, qui était avec le noir une des deux couleurs primitives des Anciens, correspond à la lumière (bien qu'associé à la Lune) et au principe bienfaisant : il symbolise la sagesse, la vertu et la pureté⁴⁵ [...]. » Cette couleur symbolise les qualités que l'homme a perdues en s'adonnant excessivement à l'alcool. Le chat portant cette tache blanche n'est plus le miroir de son maître, mais un adversaire. C'est pourquoi l'issue, cette fois, n'est pas fatale pour l'animal, mais pour le protagoniste. Ce dernier a négligé ce détail, de même qu'il n'a pas prêté attention à la disparition du chat après le meurtre et l'emmurement de sa femme. Il ne s'est pas demandé où était passée la bête alors qu'elle faisait l'objet de sa colère en entrant dans la cave. Il a fait preuve de négligence, et la portée symbolique de l'animal (noir pour le malheur, blanc pour la morale) l'a immanquablement

⁴³ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 372.

⁴⁴ Remarquons, pour le plaisir, que dans son *Dictionnaire du Diable* (1881), Ambrose Bierce propose une définition satirique de l'animal faisant indéniablement référence au chat de la nouvelle de Poe : « Chat : Automate moelleux et indestructible fourni par la nature pour recevoir des coups de pied quand les choses vont mal dans le cercle familial. » Librio, Paris, 2006, p. 21.

⁴⁵ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 231.

condamné. La description de la dernière scène, où se côtoient *l'Effroi*, *la Terreur* et la *Superstition*⁴⁶, apporte un ton apocalyptique :

[...] une voix me répondit de la tombe ! – une plainte, d'abord voilée et entrecoupée, comme le sanglotement d'un enfant, puis, bientôt, s'enflant en cri prolongé, sonore et continu, tout à fait anormal et antihumain, – un hurlement, – un glapisement, moitié horreur et moitié triomphe, – comme il peut en monter seulement de l'Enfer, – affreuse harmonie jaillissant à la fois de la gorge des damnés dans les tortures, et des démons exultant la damnation⁴⁷.

Le surnaturel surgit des murs de la maison, comme si le diable venait infliger une sentence bien plus lourde que celles de la justice humaine : il venge le meurtre du premier chat resté impuni et dénonce le second crime perpétré dans la cave.

« Le Chat noir » est un récit exemplaire de littérature fantastique prenant appui sur la superstition. Malgré les dénégations du narrateur, la totalité du conte repose sur la croyance populaire universelle⁴⁸, ce qui permet à l'auteur l'écriture d'une représentation symbolique de la justice face à la dépravation humaine en proie à la folie de l'alcoolisme.

3 Perversité vampirique

Dans « Bérénice », la perversité est moins présente. Cela s'explique, en particulier, par la chronologie des récits, dont Baudelaire n'a pas tenu compte pour la publication de ses traductions : « Bérénice » fut publiée aux États-Unis en 1835 et « Le Chat noir » en 1843. En huit années les récits de Poe ont de plus en plus mis en avant la déchéance humaine, comme s'est intensifiée la place dédiée à la superstition. Dans celui de 1835 la perversité n'apparaît qu'à la fin du conte, faisant suite à des phénomènes extraordinaires où se mêlent maladies mentales et transfusion d'énergie vitale par une superstition folklorique revisitée.

Egæus et Bérénice sont cousins et ont grandi ensemble. Leurs caractères ont toujours été très opposés : le garçon, isolé du monde, a souffert dès sa jeunesse de mélancolie malade, alors que Bérénice, « agile, gracieuse et débordante d'énergie » s'est épanouie dans « le vagabondage sur la colline⁴⁹ ».

Pendant qu'Egæus demeure dans une profonde contemplation devant Bérénice, devenue sa femme, celle-ci souffre fréquemment d'épuisantes catalepsies. Les dents de la « victime », plus particulièrement, obsèdent l'époux, car elles résistent à la maladie alors que

⁴⁶ Termes employés par Poe dans « Le roi Peste » afin de moquer l'ambiance générale d'un quartier réputé dangereux, *Op. cit.*, p. 401.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁸ La superstition du chat noir est l'une des seules croyances populaires à ne pas diverger d'un pays à l'autre : partout dans le monde il est symbole de malheur. D. Lacote, *Op. cit.*, *Peurs...*, p. 84.

⁴⁹ E. A. Poe, *Op. cit.*, p. 327.

le reste du corps subit un vieillissement prématuré. Au décès de son épouse, Egæus profane la tombe et s'approprie la dentition qui le hante.

Poe fait tomber son personnage féminin dans un état de veille entre la vie et la mort. Bérénice ne ressuscite pas (comme ce sera le cas pour Madeline de « La Maison Usher »), mais plonge dans une léthargie ponctuée de surnaturel. L'obsession d'Egæus pour ses dents ajoute une dimension vampirique à la maladie déjà inexplicable de son épouse. Le « *spectre* blanc et terrible de ses dents⁵⁰ » le rend fou. Elles absorbent toutes les facultés mentales du mari et le tirent vers la folie. Le récit alterne donc entre délire psychiatrique et interprétations extraordinaires. Le surnaturel est indéterminé : Egæus aurait-il arraché la mâchoire de Bérénice afin de se préserver des attaques vampiriques ; ou son geste relève-t-il d'un délire mental ? Dans les premières lignes de l'histoire, le narrateur évoque déjà une « chronique de sensations plutôt que de faits⁵¹ » : les souvenirs du protagoniste se sont écartés de la science qui repose sur des *faits*. Egæus n'a gardé en mémoire que la partie émotionnelle des événements, ces *sensations* remplies de superstitions qui font de Bérénice un monstre à mi-chemin entre le mort-vivant et le vampire.

Toutefois, les élucubrations du narrateur sont à nuancer, car la jeune fille ne présentait aucun trouble jusqu'à son mariage. Elle possédait l'énergie nécessaire pour profiter de chaque instant et des bonheurs de la vie. C'est au contact de son mari que la fatigue et les crises ont commencé à se manifester. Que penser de cet époux casanier, au caractère solitaire et en proie à une sombre mélancolie depuis son plus jeune âge ? N'a-t-il pas une influence néfaste sur sa femme ? Le changement radical de l'état de santé de Bérénice après son mariage questionne la culpabilité d'Egæus. L'obsession de celui-ci pour les dents de sa femme n'est que le reflet de son propre vampirisme : il vole l'énergie de sa femme et redoute pour sa vie en retour. Poe a mis en scène un vampire en proie à la peur de la mort par l'attaque d'un rival. En effet, Bérénice est appréhendée comme un adversaire et les dents que l'époux récupère dans la tombe représentent un trophée. Egæus survit à la menace et se fait le maître, en outre, de l'objet de ses terreurs, rendant honneur à la « race de visionnaires⁵² » dont il est le descendant. Il pressentait l'attaque de son épouse et s'en est prémuni. Ce personnage est un bourreau qui se fait passer pour une victime.

Pour « Bérénice », l'auteur américain use d'un double vampirisme. Mari et femme ne peuvent coexister : l'un se nourrit de l'autre et inversement. L'originalité de cette nouvelle

⁵⁰ *Ibid.*, p. 333.

⁵¹ *Ibid.*, p. 327.

⁵² *Id.*

réside dans la réinterprétation du thème du vampire. Le fantastique repose sur le doute quant à l'identité du coupable (Bérénice ou Egæus ?) et sur l'authenticité des faits relatés par le narrateur. La superstition prend le pas sur les maladies mentales et détourne le récit vers des interprétations surnaturelles : la paranoïa naît du vampirisme supposé de Bérénice, et la catalepsie de cette dernière serait causée par le vampirisme de son époux. La morte-vivante hante Egæus ; Egæus rompt avec l'obsession en s'appropriant les dents menaçantes. La perversité est ainsi un acte de défense, un instinct de survie face aux manifestations de la superstition.

Dans « La Chute de la maison Usher », la superstition conforte également le récit dans un climat d'hostilité surnaturelle. Comme dans « Bérénice », le couple d'amoureux est sujet à des pathologies inexplicables faisant succomber l'épouse sous la brutalité d'un mari pervers. Roderick et Madeline Usher, jumeaux, habitent une grande maison familiale. La sœur est sujette à de graves crises cataleptiques l'accompagnant vers une mort à petit feu. M. Usher invite un ami, le narrateur, afin de le soutenir dans cette épreuve. Lorsque Madeline décède, le frère tient à conserver le corps dans le caveau de la maison pendant encore quinze jours avant de procéder à l'inhumation définitive. Mais Roderick est à son tour en proie à des crises d'agitation nerveuse de plus en plus fréquentes, jusqu'à un soir de tempête où des cris insupportables provenant des fondations de la maison lui font avouer que Madeline est enterrée vivante. Celle-ci apparaît alors vêtue de son suaire ensanglanté, qui se jette sur son frère et expire au même instant. Le narrateur, effrayé, quitte les lieux précipitamment et voit, en se retournant une dernière fois vers la demeure infernale, une fissure du bâtiment le briser en deux et provoquer son effondrement.

La place de la superstition dans ce récit de l'horreur incestueuse, psychiatrique et macabre est liée aux ressentis des personnages.

Avant même de pénétrer la maison et de connaître la maladie des jumeaux Usher, le narrateur est déjà en proie à des craintes superstitieuses. À la découverte des environs de la maison et de l'atmosphère ambiante de la campagne, il avoue succomber à des angoisses incontrôlables :

J'ai dit que le seul effet de mon expérience quelque peu puérile, – c'est-à-dire d'avoir regardé dans l'étang – avait été de rendre plus profonde ma première et si singulière impression. Je ne dois pas douter que la conscience de ma superstition croissante – pourquoi ne la définirais-je pas ainsi ? – n'ait principalement contribué à accélérer cet accroissement. Telle est, je le savais de vieille date, la loi paradoxale de tous les sentiments qui ont la terreur pour base⁵³.

⁵³ *Ibid.*, p. 339.

La croyance est un *sentiment* avoué *puéril*, mais reconnu malgré la gêne suggérée par l'incise interrogative. La *superstition croissante* installe donc le narrateur dans la peur avant que le moindre évènement effrayant ne soit survenu. En conséquence, l'épouvante ne peut être qu'insoutenable lorsque Madeline réapparaît après sa mort. D'autant qu'il explique être facilement influençable. Lorsque le frère fait part de « certaines impressions superstitieuses relatives au manoir qu'il habitait⁵⁴ » et qu'il exprime ses angoisses, l'hôte à son tour confie la progression grandissante en lui du sentiment de terreur sous l'influence de son ami : « Il ne faut pas s'étonner que son état m'effrayât, – qu'il m'infectât même. Je sentais se glisser en moi, par une gradation lente mais sûre, l'étrange influence de ses superstitions fantastiques et contagieuses⁵⁵. » La superstition est vécue comme une maladie qui se propage au contact des sujets qui en sont atteints et qui se manifeste par la peur.

Cette peur est causée par un contexte surnaturel, entre la maladie de la sœur et celle du frère. Madeline est en proie à des crises nerveuses, la rendant fantomatique ; Roderick, quant à lui, est sujet à une hypersensibilité hors norme : sa maladie n'est pas expliquée médicalement et relève plus de l'extraordinaire que d'un simple dérèglement physiologique. Les pathologies des jumeaux semblent indissociables, car celle de Roderick fait suite à celle de Madeline, comme s'il s'agissait d'un trouble héréditaire. Les symptômes sont différents, mais la part surnaturelle est identique. Les crises cataleptiques de la sœur la transforment en mort-vivant, et le frère souffre d'une maladie qui « se manifestait par une foule de sensations extranaturelles » ayant pour conséquence « une acuité morbide des sens ». À aucun moment ces dysfonctionnements étranges ne sont remis en question par le narrateur, dont le regard extérieur à la situation aurait pu orienter les diagnostics vers des troubles mentaux. Au contraire, le narrateur est contaminé par l'ambiance de la superstition des lieux, par celle de Roderick et par les symptômes de Madeline lui donnant un comportement et une apparence relevant de la frontière entre la vie et la mort.

Son état de mort-vivant est accentué par un phénomène vampirique sous-entendu. Enterrée vivante, elle ne meurt enfin qu'après une séparation durable d'avec son frère : l'a-t-il placée dans le caveau afin de se préserver lui-même ? Lui prenait-elle toute son énergie ? Remarquons qu'il décède à l'instant précis où sa sœur rend son dernier souffle. L'hypothèse vaut aussi pour Roderick. Des jumeaux, il est celui dont l'état de santé est le moins inquiétant : n'aurait-il pas aspiré la vie de sa sœur afin de préserver la sienne ? L'a-t-il

⁵⁴ *Ibid.*, p. 343.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 351.

enterrée vivante afin de se débarrasser d'un corps sans pulsion de vie ? Ajoutons à cela qu'il contamine de ses idées effrayantes la santé mentale de son ami en le plongeant plus profondément dans les superstitions : il se serait nourri des dernières bribes de sa raison. Qui, de la sœur ou du frère, est le plus assoiffé de vie ? Bourreaux et victimes se confondent dans ce vampirisme modernisé.

La maison, quatrième protagoniste de la nouvelle, est également objet de croyance. Nous l'avons vu, à travers les a priori du narrateur lorsqu'il s'en approche, Roderick lui aussi voit en sa demeure un lieu propice aux phénomènes surnaturels qu'il retranscrit dans une chanson intitulée « Le Palais hanté ». Les paroles évoquent la quiétude de la maison avant l'arrivée d'entités funestes, ces « êtres de malheur, en robe de deuil » qui « ont assailli la haute autorité du monarque ». Il y a un avant et un après l'arrivée des *êtres de malheur* dont l'identité reste indéfinie. Le titre de la chanson ne laisse aucun doute sur la connotation superstitieuse des lieux : la maison, selon Roderick, est devenue *hantée*. Il s'y passe des phénomènes inquiétants et menaçants pour la demeure et ses occupants ; des menaces venues rompre la félicité d'autrefois. La superstition marque une rupture dans la vie des Usher, identique à la fissure qui provoque la chute de la maison.

« La Chute de la Maison Usher » est un conte empreint de croyance, tout comme l'était « Le Chat noir ». D'un bout à l'autre du récit les personnages et leurs comportements s'interprètent à la lumière de la superstition. Jugée *puérile*, elle est pourtant abordée sérieusement par les protagonistes qui ne peuvent s'expliquer les faits surnaturels qu'à travers elle. La fin lui donne raison et le narrateur en est quitte pour une belle frayeur.

En montrant les maladies mentales telles que des troubles *extranaturels*, Poe invite à la lecture d'un fantastique horrifiant où les thèmes du fantôme et du vampire sont remaniés en faveur d'une écriture du macabre.

Ce même thème du vampire est de nouveau à l'origine de l'intrigue fantastique dans la très courte nouvelle : « Le Portrait ovale ». En trouvant refuge dans une demeure abandonnée, le narrateur découvre une peinture dont le sujet, un portrait, paraît animé. Un ouvrage placé sur le lit explique l'histoire de cette toile : une épouse a laissé son mari, artiste, peindre sa beauté. Lorsque le tableau est achevé, le portrait semble prendre vie alors que le modèle rend son dernier souffle.

La superstition la plus simple est d'abord employée pour situer la découverte du tableau : le *hasard* fait distinguer la toile à l'heure du « profond minuit⁵⁶ », alors qu'elle était

⁵⁶ *Ibid.*, p. 492.

cachée dans l'obscurité jusqu'alors. Le protagoniste déplace un candélabre, à cette heure favorable au surnaturel, afin de mieux apprécier les lieux. Il est fatigué et souffre d'une blessure pouvant nuire à sa raison : le fantastique commence à cet instant où le doute infiltre les certitudes. Les souvenirs du narrateur représentent soit les prémisses de la folie, soit le récit d'une aventure extraordinaire vécue. Minuit altère la frontière réel/irréel et met en œuvre toute la portée superstitieuse d'un tel instant.

Dans un second temps, la superstition est plus finement travaillée : le vampirisme est tout juste suggéré à la fin de la nouvelle, dans le récit rapporté de l'ouvrage explicatif. Le phénomène n'est pas clairement mentionné et, comme dans « La Chute de la Maison Usher », le lecteur découvre la monstruosité dans les dernières lignes. Le portrait s'est nourri du souffle vital de son modèle, afin de retranscrire au plus vrai l'image de la vie. La mort de la jeune épouse ne laisse planer aucun doute sur l'influence surnaturelle de la peinture. À son tour, le narrateur qui observe la toile lui reconnaît une qualité esthétique exceptionnelle : « J'avais deviné que le *charme* de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté⁵⁷. » La représentation peinte provoque une série de sensations comparables à des manifestations surnaturelles. Il est question de *charme* qui *subjugué* puis *épouvante* : le portrait agit sur le personnage comme un objet magique. Il aspire celui qui s'y intéresse : l'épouse en est morte, le narrateur s'éloigne de la réalité en prenant le récit au sérieux. N'est-il pas *épouvanté* ? La toile envoûte puis provoque l'effroi de celui qui prend finalement conscience du vampirisme grâce auquel elle s'est nourrie.

Comme nous le remarquons pour « Omphale » de Th. Gautier, le portrait est sujet à une superstition particulière. Pour É. Mozzani, *le portrait d'une personne, par dessin, peinture ou photographie, contient son essence même*⁵⁸. Le peintre a puisé toutes les ressources de vie de son épouse afin de transposer *l'essence* de son être⁵⁹. Le portrait et sa copie humaine ne peuvent pas coexister, car l'âme, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, est indivisible. Le vampirisme s'installe donc de droit dans cette aventure picturale où le macabre ne réside pas dans les faits mais dans les réactions du narrateur qui communique ses doutes au fur et à mesure de la découverte des lieux et de la peinture.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 492.

⁵⁸ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1474.

⁵⁹ Nous pouvons faire le parallèle de cette œuvre avec « Le Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac et « La Toison d'Or » de Gautier dans lesquels la femme réelle est progressivement effacée par son double pictural issu du pinceau de l'artiste.

Dans « Le Portrait ovale », Poe use de superstition sans détour : il est minuit – heure magique s'il en est – quand est découverte *par hasard* une peinture d'une extrême beauté ; le visage peint sur la toile semble animé de vie ; l'unique explication du phénomène réside dans le commentaire rapporté mettant en évidence le caractère vampirique de l'œuvre ; un commentaire justifié par la croyance relative au portrait qui fait de cet objet, normalement inanimé, un usurpateur de vie.

Dans ces nouvelles traductions, Baudelaire a fait le choix de contes où le fantastique n'est pas systématiquement pris au sérieux. Le surnaturel est parfois utilisé aux fins de moquer des situations incongrues, pour lesquelles l'auteur donne une tonalité prononcée d'humour noir, mais où la frayeur des personnages est soit absente de l'aventure comme dans « Le roi Peste » et « Petite discussion avec une momie », soit ridiculisée comme dans « Le diable dans le Beffroi ». Lorsque le fantastique est tourné en dérision, la superstition fait les frais d'un ton caustique.

En revanche, dans les nouvelles d'essence incontestablement fantastique, les craintes individuelles, le morbide et la perversité sont issus d'une véritable superstition de la terreur, dénuée de toute intention ironique. Ce fantastique plus intime se partage entre délires psychiatriques et croyances folkloriques revisités. « Le Chat noir » présente une superstition évidente faisant écho aux idées sombres du protagoniste en proie aux dérives perverses de l'alcoolisme. L'animal porteur de malheur se fait le miroir des états d'âme de son bourreau, mais la coexistence est impossible. La cruauté est alors punie, comme dans « Bérénice » et « La Chute de la Maison Usher ». Le mari et le frère responsables du décès des personnages féminins se perdent alors dans la folie ou la mort. Leurs délires vampiriques altèrent la perception de la réalité et les font basculer dans un raisonnement animé par la peur les menant à des actes de cruauté violente ou assassine. La superstition détourne ainsi toute appréhension sensée des événements vers des explications surnaturelles où les thèmes de fantôme, de mort-vivant et de vampire s'articulent dans cette écriture du macabre. La femme est perçue comme un personnage gênant, dont la mort est inévitable : qu'elle soit un être démoniaque ou la victime d'une beauté exceptionnelle, comme dans « Le Portrait ovale », elle est systématiquement la cible d'un phénomène extraordinaire menaçant. L'identité du bourreau et de la victime reste cependant une question en suspens, car la superstition participe à la perte des repères relatifs aux attributs des personnages en maintenant le cap d'un fantastique de l'incertitude. Maladie mentale avec délire sur le thème d'une superstition trompeuse ou phénomène extraordinaire plausible dans le champ d'une superstition avérée ?

* *
*

La traduction des contes fantastiques de Poe par Baudelaire fait ressortir deux écritures radicalement opposées de la superstition. Hormis « Double Assassinat rue Morgue », récit policier, et « Le Scarabée d'Or », unique récit à la fin optimiste où la superstition se fait complice bénéfique, que ce soit dans le premier ou dans le second recueil, la croyance est tour à tour objet et prétexte de raillerie ou alliée du macabre.

Dans le premier cas, le scepticisme à l'égard de la superstition prend des allures de satire dans des nouvelles comme « Manuscrit trouvé dans une bouteille », « Le roi Peste », « Le diable dans le Beffroi » et « Petite discussion avec une momie ». La peur est dédramatisée, tournée en bouffonnerie. L'humour noir fait également figure de critique dans les récits mettant en scène des manifestations occultes. La para-science présentée dans « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », de « Révélation magnétique » et de « Souvenirs de M. Auguste Bedloe » propose à chacun des protagonistes une alternative métaphysique à leur condition de mortels, mais annule toute certitude de vie après la mort : la superstition trompe les espérances, elle n'est en vérité qu'une fausse alliée. Poe en fait le piège des hommes crédules.

Lorsque la superstition se fait le corollaire du macabre, c'est cette même tromperie qui est le fil conducteur des histoires d'amour du premier recueil : dans « Morella » et « Ligeia », la réapparition de l'être aimé est un leurre. La superstition mène les protagonistes vers l'idée d'une réincarnation, subie ou secrètement désirée, ce qui engendre le doute sur leur santé mentale. Le fantastique flirte avec les délires psychiatriques que l'on retrouve dans nombre de nouvelles du second recueil.

La folie meurtrière partage donc les contes avec les théories surnaturelles : une dualité qui se répercute sur les personnages féminins montrés comme bourreaux mais finalement victimes de leur mari ou de leur frère. Les thèmes du fantôme, du mort-vivant et du vampire dissimulent la véritable identité du coupable : c'est bien par le pinceau de son mari artiste que la femme du « Portrait ovale » se trouve piégée sur la toile. Dans « Bérénice » et dans « La Chute de la Maison Usher » la catalepsie fantomatique des femmes effraie et provoque une attitude vampirique en retour. La perversité se veut alors défensive, elle est l'expression de l'instinct de survie de ces messieurs dont la fin se révèle funeste. L'un sombre définitivement dans la folie, le second succombe à sa peur : vivre avec la superstition est dangereux pour la santé physique et mentale des personnages.

À travers ces deux recueils, Baudelaire a choisi des contes proposant deux écritures de la superstition : l'une, plus légère, constitue un divertissement chez Poe qui la discrédite, l'autre, plus dramatique, plus personnelle, est au service de l'expression du mal-être des personnages.

Toutefois, l'ironie est à prendre plus au sérieux qu'il n'y paraît. En effet, les œuvres présentant un fantastique associé à la superstition démontrent l'intérêt prononcé de l'auteur pour les croyances alternatives. Moquées ou exaltées, elles sont un précieux support à l'imaginaire prolifique de Poe et font de lui un auteur incontournable de l'histoire littéraire française du fantastique de ce milieu de siècle. Comme l'ont remarqué Fr. Raymond et D. Compère, Poe a ouvert la voie d'une nouvelle écriture :

Ironiques, grotesques, logiques, terrifiants, les contes d'Edgar Poe sont la première manifestation du fantastique moderne. Ils sont à l'origine de plusieurs générations d'écrivains, de Maupassant et Jules Verne à Stephen King et Robert Bloch, en passant par Lovecraft et Maurice Renard⁶⁰.

Une écriture largement étayée de superstition dans la moitié des contes proposés par Baudelaire en guise d'introduction de l'œuvre du « fondateur du fantastique moderne⁶¹ ».

⁶⁰ Fr. Raymond et D. Compère, *Op. cit.*, p. 20.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

II Les conteurs réalistes

Simultanément à l'introduction de E.A. Poe en France, les conteurs réalistes succèdent progressivement aux romantiques. Le début de cette seconde partie du siècle est marqué par un rapprochement du réel : l'artifice et l'idéalisation du romantisme partagent désormais la vie littéraire avec des intérêts plus matérialistes. La retranscription objective du quotidien s'accommode d'un style sobre, débarrassé d'élans poétiques et d'un imaginaire désordonné. Le concret, le vraisemblable envahissent la narration à l'exemple d'auteurs tels que Champfleury, Dumas fils, les frères Goncourt, G. Flaubert, É. Zola ou G. de Maupassant. Le genre n'est pas pour autant cloisonné : H. de Balzac, par exemple, fréquemment présenté comme son initiateur, est difficilement dissociable du romantisme auquel le réalisme est souvent opposé.

Dans cet éloge de l'authentique, le nouveau genre s'est parfois associé au fantastique, offrant à cette seconde moitié du XIX^e siècle quelques chefs-d'œuvre, tel « Le Horla ». Mais bien avant le maître de la brièveté et du style épuré que fut G. de Maupassant, plusieurs conteurs réalistes des années 1850 se sont appropriés le fantastique toujours en vogue.

Héritiers d'E.T.A. Hoffmann, Erckmann-Chatrian apportent aux contes un nouvel élan stylistique... en omettant quelquefois les poncifs du genre, dont le terme est encore abusivement employé. Auteure de la même époque, Claude Vignon nous étonne par son insuccès alors que plusieurs de ses récits concourent à un fantastique réaliste de qualité. Enfin, les histoires d'Henri Rivière, contemporain d'E.A. Poe dont il reçoit la nouvelle influence, témoignent de la difficulté à unir le réalisme à une verve traduisant l'extraordinaire malgré une plume aguerrie. Ses œuvres attirent l'attention pour leur souffle fantastique, bien que l'évènement perturbateur soit couramment affaibli par la primauté matérialiste.

À travers cette difficile union du monde tangible et de son antinomique phénomène extraordinaire, le thème revisité de la superstition accompagne ces trois auteurs animés par l'écriture réaliste, indiscutablement attirés vers l'univers déstabilisant du fantastique.

A Erckmann-Chatrian

« Erckmann-Chatrian » est la signature d'une rencontre littéraire née en 1847¹ à Phalsbourg entre Émile Erckmann, tenant la plume, et Alexandre Chatrian, le démarcheur auprès des maisons d'éditions. Ce sont des auteurs engagés, explique J-P. Rioux, qui prennent à cœur de mêler le plaisir littéraire à l'instruction :

Il s'agit, nous disent ces hommes du XIX^e siècle descendants directs des Lumières, de la Révolution et de l'Empire, de cheminer vers le Progrès et l'Instruction sans faire fi de l'onirisme, sans disjoindre le souci du réel et les pérégrinations de l'âme, la bête et la belle, la pulsion instinctive et le bon sens social, le pessimisme et l'optimisme, la vérité et le mensonge : l'ombre et la lumière, en quelque sorte, de la comédie humaine en prise avec l'Histoire².

Auteurs étiquetés réalistes, ils publient néanmoins deux recueils de contes clairement présentés comme fantastiques : *Contes et histoires fantastiques* (1849) et *Contes fantastiques* (1860). Ils affectionnent particulièrement le mystère, l'un par dilettantisme, l'autre par intérêt mercantile.

Émile Erckmann apprécie les illuministes, les magnétiseurs, les alchimistes, les théosophes du XVIII^e siècle, les questionnements sur la destinée et sur les religions. Il exprime un intérêt particulier pour la métempsychose (il est admirateur de Pythagore³). Enfin, il est affilié à la franc-maçonnerie en 1849.

Alexandre Chatrian recherche la gloire littéraire⁴. Alors, lorsque le fantastique ne fait plus recette à partir de 1860, il propose à son collaborateur de se tourner vers un genre plus franc, dénué de « doutes métapsychiques⁵ », c'est-à-dire vers le roman populaire et national, tendant à un réalisme vendeur.

Malgré cette demande, Erckmann peine à s'émanciper du fantastique, comme nous le percevons dans « Hugues-le-Loup » (1860). J.-P. Rioux, qui a regroupé leurs œuvres fantastiques en un seul volume, parle de « fantastique viral⁶ ».

Cependant, les critiques contemporains d'Erckmann-Chatrian, comme Barbey d'Aurevilly, contestent de manière virulente la présence de fantastique dans leurs contes, leur reprochant de parodier le genre sans en atteindre l'essence :

¹ Une amitié qui perdura jusqu'à leur brouille en 1880.

² Présentation de J.-P. Rioux, *Contes fantastiques d'Erckmann-Chatrian*, Omnibus, 2012, p. 3.

³ Pythagore est le fondateur d'une école mathématique et mystique, l'école pythagoricienne (secte qui croyait en la transmigration des âmes).

⁴ J.-P. Rioux, *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

Il s'était campé – non ! *campé* est un mot bien hardi : c'est *glissé* qu'il faut dire, – précisément entre cet Edgar Poe, encore plus diable que fou, et Hoffmann, l'allemand, qui, lui, était plus fou que diable, et il avait ôté à l'un son caractère diabolique et prémédité, et à l'autre son insanité effrayante et involontaire ; il les avait affaiblis, il les avait embourgeoisés⁷...

Pour Émile Zola : « ces récits ne valent ni ceux d'Edgar Poe, ni même ceux d'Hoffmann, les maîtres du genre⁸. » Aurevilly évoque également « cette virtualité du fantastique ». Erckmann-Chatrian serait un auteur⁹ uniquement réaliste : « Il y a enfin dans Erckmann-Chatrian tout le contraire de ce qu'il cherche : – un homme de la réalité, de la lumière, du plein jour, un coloriste naïf et parfois vaillant, qui trémousse la couleur sur la palette et la jette sur sa toile avec une brutalité joyeuse et souvent heureuse. » Tout le génie de son écriture se concentre dans sa perfection à décrire la réalité. Mais en ce qui concerne le fantastique, il manque l'ingéniosité de l'imagination. Ainsi, Émile Zola déclare :

Sans doute il y a des inventions ingénieuses, des fantaisies philosophiques finement paradoxales, il y a des histoires où le terrible et l'étrange ont une grande allure d'un effet saisissant et profond. Toutefois, dans ce domaine de l'imagination pure, l'œuvre, pour être vraiment remarquable, demande des qualités supérieures¹⁰.

Même remarque d'Émile Montégut, journaliste et critique à la *Revue des Deux Mondes* :

M. Erckmann-Chatrian possède de science certaine toutes les parties de son art ; il en comprend la philosophie et l'esthétique, et il en a la science de main, ce qu'en langage de peintre on appelle le métier. Malheureusement cette connaissance, trop exacte et trop technique, détruit chez le lecteur l'effet fantastique de ses contes. Même dans les plus terribles, la terreur n'est jamais bien forte, parce que le lecteur se rend un compte trop exact des dispositions morales des personnages, et que l'auteur nous prémunit lui-même contre les illusions que nous pourrions éprouver par sa préoccupation de rester étroitement fidèle au genre qu'il a choisi¹¹.

Avertis par ces critiques radicales, nous entrons dans le monde fantastique d'Erckmann-Chatrian avec vigilance. Nous avons choisi d'étudier deux recueils de contes nommés explicitement par l'auteur comme « fantastiques », soit *Histoires et contes fantastiques* parus en 1849 et *Contes fantastiques*, parus en 1860. Nous ajoutons une étude de « Hugues-Le-Loup », un court roman paru dans *Le Constitutionnel* en 1860, où fantastique et superstition ont fait la renommée de l'auteur.

⁷ J. Barbey d'Aurevilly, « Erckmann-Chatrian [*Contes fantastiques* ; *Contes de la montagne*] », *Le Pays*, 19 décembre 1860, repris dans *Romanciers d'hier et d'avant-hier, Les Œuvres et les Hommes*, 3^e série, XIX, Paris, Lemerre, 1904, p.95-105.

⁸ É. Zola, « Erckmann-Chatrian », *Le Salut public de Lyon*, du 29 avril et du 1^{er} mai 1865, repris dans *Mes Haines*, Paris, Charpentier, 1866, p.179-200.

⁹ Nous préférons l'usage du singulier pour citer la collaboration d'Erckmann et de Chatrian ; un choix que nous retrouvons fréquemment dans la littérature spécialisée.

¹⁰ Zola, *Id.*

¹¹ É. Montégut, « La Littérature nouvelle – Des caractères du nouveau roman », *La Revue des Deux Mondes*, 1861, p. 1018.

1 Histoires et Contes fantastiques

Histoires et Contes fantastiques est le produit de la toute première association des deux auteurs qui signent l'ouvrage « Émile Erckmann-Chatrian ». L'ajout du prénom d'Erckmann montre clairement qui tient la plume ; une distinction exceptionnelle que les auteurs ne marqueront plus pour les collaborations ultérieures.

Ce petit recueil constitué de trois contes, « La Malédiction », « Vin rouge et vin blanc », « Rembrandt » et d'un poème en vers, « Fantaisie », ne fut publié qu'une seule fois de son vivant, en 1849. Seul « Rembrandt » sera réédité dans leur second volume de textes fantastique en 1860.

Pour cette première collaboration, le choix du genre constitue une évidence pour les auteurs. Comme le présente J.-P. Rioux : « Les *Histoires et contes fantastiques* sont pour eux le genre à privilégier, celui qui hante le métaphysicien Émile et dont le fougueux Alexandre a compris que le public alors raffole¹². » Un essai initial dans le sillage des premiers conteurs romantiques, mais montrant déjà l'ambition d'un renouveau alors que Poe n'occupe pas encore les devants de la scène fantastique française. « Nous avons là une entrée en fantastique tout à fait sulfureuse, un décor planté avec peintures aux couleurs prométhéennes et sataniques, un style qui se cherche et qui s'épurera¹³ », explique J.-P. Rioux, optimiste.

En effet, l'écriture fantastique à proprement parler n'est pas encore affirmée et la perte de repères promise par le genre du recueil n'est pas évidente. Un seul conte, « Vin rouge et vin blanc » correspond aux critères du fantastique. La place de la superstition dans ces circonstances est alors sommaire, mais révélatrice d'une nouvelle approche du genre qui prend ses distances avec le folklore traditionnel.

Avec « La malédiction » qui ouvre la série de textes, le titre semble prometteur de superstition. Mais ce premier abord est trompeur, car la place de la croyance dans le récit n'est qu'anecdotique : les aventures du protagoniste ne reposent pas sur le phénomène extraordinaire annoncé par l'intitulé du conte, mais sur une histoire d'amour impossible entre un frère et une sœur.

La fratrie fut séparée par l'enlèvement de la fillette, alors qu'ils n'étaient encore que des enfants. Ils se sont retrouvés par hasard, après des années de recherche du frère, sans qu'aucun d'eux ne connaisse, dans un premier temps, le lien de sang qui les unit. La mère, bohémienne, est morte de tristesse et de misère après la disparition de sa fille en maudissant le

¹² J.-P. Rioux, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 17.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

père des enfants, qui les aurait abandonnés. Ce dernier est décédé peu de temps après avoir été retrouvé par son fils et lui avoir raconté la vérité sur leur histoire : c'est leur mère qui les avait privés de l'amour paternel.

Le fantastique est très timide dans ce récit, à peine marqué par quelques indices porteurs de surnaturel (tels que la mère bohémienne, qui fait référence au peuple féru de magie). La peur des personnages est inexistante et l'extraordinaire est absent du récit. De plus, la malédiction professée par la mère est annulée : ses paroles malfaisantes n'ont vraisemblablement pas eu d'emprise sur son mari, honnête homme. Ce dernier meurt de cause naturelle, bien après son épouse : rien ne laisse supposer que c'est en conséquence de la malédiction.

Pour cette première entrée dans le monde fantastique d'Erckmann-Chatrian, le fantastique se résume à un murmure où la superstition n'est présente que par petites touches éparses, sans grand impact dans l'aventure du protagoniste.

En revanche, dans le second conte du recueil, « Vin rouge et vin blanc », la verve fantastique est plus prononcée et la superstition qui l'accompagne est davantage manifeste. Deux amis, partis à la découverte de vignobles, s'arrêtent passer la nuit dans une auberge où l'on sert du vin blanc et du vin rouge. Celui qui boit le blanc, Ludwig, est d'humeur joyeuse, mais celui qui préfère le rouge, Hippel, est victime de visions cauchemardesques dans lesquelles il perçoit la mort du bourgmestre de Welche (un village voisin dont Hippel ignore tout), comme s'il s'agissait de sa propre disparition. La métempsychose prend tout son sens lorsque les deux amis passent au hameau de Welche et que Hippel reconnaît les lieux et les villageois. Afin de conjurer le sort jeté par le vin, Ludwig propose à son ami d'aller se recueillir sur la tombe du bourgmestre afin de lui restituer son âme incidemment volée. Au cimetière, ils découvrent que le fossoyeur vend à l'auberge du village voisin le vin issu de la vigne cultivée sur la sépulture, ce même vin consommé par Hippel à qui l'âme du défunt a ainsi été transmise.

Les éléments de superstition sont liés aux effets de la boisson. Alors que le vin blanc ne provoque aucun trouble, le vin rouge, par sa couleur, suscite déjà un malaise : « Il me sembla qu'il buvait du sang¹⁴ », constate Ludwig. À son tour, Hippel perçoit une anomalie : « Ce vin rouge doit avoir quelque vertu singulière, il flatte mon gosier, mais il attaque mon

¹⁴ Erckmann-Chatrian, *Contes fantastiques*, Omnibus, 2012, p. 60.

cerveau¹⁵. » La *vertu singulière*, associée à la couleur du sang, annonce quelque phénomène étrange en préparation. D'autant que l'auberge qui les reçoit est qualifiée de « maudite¹⁶ ».

Effectivement, la magie et la mort accompagnent la boisson. Lorsque les voyageurs versent le reste de vin rouge qui s'est altéré pendant le voyage à cheval, Ludwig assiste à des phénomènes singuliers :

Il me sembla entendre comme de sourds gémissements, des voix confuses, des soupirs, mais si faibles qu'on eût dit qu'ils échappaient d'une contrée lointaine [...]. En même temps, je vis un oiseau noir, gros comme le poing, sortir d'un buisson et s'échapper en jetant un petit cri de terreur¹⁷.

Le vin rouge entraîne des événements extraordinaires mettant en scène la superstition. Cela augure d'une aventure dangereuse, où la mort est sous-entendue : il en va ainsi de l'oiseau noir, annonciateur de péripéties funestes.

Le trépas du bourgmestre notamment, à travers la métempsychose, pénètre dans les pensées de Hippel avec certitude. La découverte du village, que reconnaît le jeune homme enivré, est une preuve de l'existence du phénomène surnaturel. Ce qu'il affirme ressentir est sans équivoque :

Le pauvre bourgmestre te regarde par mes yeux, il te parle par ma bouche, et si je ne me souvenais pas qu'avant d'être bourgmestre, ladre, avare, riche propriétaire, j'ai été Hippel, le bon vivant, j'hésiterais à dire qui je suis, car ce que je vois me rappelle une autre existence, d'autres habitudes, d'autres idées¹⁸.

Le jeune homme voit par les yeux du mort : il peut décrire des lieux et des personnes qu'il ne connaissait pas précédemment. Une angoisse sous-tend le phénomène : Hippel se rend compte de la fragilité de son identité et de ses propres souvenirs. À mesure que le défunt s'empare de son psychisme, son moi s'efface, au risque d'oublier le jeune homme qu'il est en vérité. Il est parasité par l'âme du *pauvre bourgmestre*.

Pour Ludwig, son ami est « sous l'empire des puissances invisibles¹⁹ » qu'il faut conjurer. Il est impératif de se rendre sur la tombe et d'élucider toute cette histoire. Ludwig incarne le personnage de raison, grâce auquel son ami ne sombre pas complètement dans la folie et conserve le souvenir de celui qu'il était.

C'est en découvrant la sépulture que l'énigme du vin envoûtant est résolue. Hippel comprend que le fossoyeur lui a transmis l'âme du mort par le breuvage issu de la vigne cultivée ici : « tu m'as fait boire la quintessence du bourgmestre. J'ai perdu ma

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

personnalité²⁰ ! » C'est une croyance dans le pouvoir du vin : le fruit, qui se gorge normalement de la terre²¹, s'est nourrie du cadavre et, par extension, de l'âme du défunt et l'a transmise par son alcool. La superstition attribue à la vigne des qualités proche de l'élixir de jouvence : « Le vin – ce sang de la terre enfanté par l'union du feu et de l'eau – symbolise par excellence la boisson de la vie, de la jeunesse, de la joie, de la longévité²². » En diffusant son âme par le vin, le bourgmestre assure sa survie, son éternelle jeunesse, sa longévité, et ce grâce à la malveillance du fossoyeur.

Pour ce conte répondant aux principes du fantastique, Erckmann-Chatrion s'est approprié les croyances superstitieuses liées à la survie de l'âme (métempsychose) et au vin, rouge de préférence, qui rappelle la couleur du sang et de la vie, que rien ne peut anéantir, même la mort. Par l'essence du fruit, le fossoyeur a fait passer celle du bourgmestre, provoquant en retour la perte d'identité du jeune homme parasité, mais permettant à l'âme du mort de survivre, même après des années d'oubli. Une écriture du fantastique où le fantôme ne hante pas de son plein gré, mais se manifeste du fait d'une malveillance humaine, celle du fossoyeur, accentuée par le vice de Hippel : son penchant pour la boisson l'a presque mené à sa perte.

La superstition se veut donneuse de leçon : laissons les morts reposer en paix et méfions-nous des effets de l'alcool. Pour ce seul conte à proprement parler fantastique, l'auteur a fait de la croyance un outil d'écriture pour transmettre ses valeurs morales et éducatives.

Enfin, dans les deux récits qui suivent, fantastique et superstition ont déserté les pages du recueil. Dans « Rembrandt », il est bien question d'un vieillard faisant vaguement référence à la superstition de juif errant, mais l'évocation manque de clarté et le fantastique qui pourrait en découler est avorté par une fin qui élucide le mystère. La disparition étrange des toiles de l'artiste n'est pas le résultat d'une aventure surnaturelle, comme nous aurions pu nous y attendre. Le peintre incrimine son fils, Christian, mais c'est Jonas, l'ami juif de Rembrandt, qui lui a volé toute la collection ; une découverte faite par Christian, rejeté par son père, et venu trouver refuge chez l'usurier dont il aime la fille.

Le juif a bien un comportement étrange, et ses apparitions nocturnes effraient Christian, à l'image du juif errant qui surgit mystérieusement, mais l'incroyable, qui dès le

²⁰ *Ibid.*, p. 72.

²¹ Le *Dictionnaire des superstitions* rappelle que les vignerons languedociens nomment le vin « le sang de la terre ». Édition Contre-Dires, Paris, 2011, p. 361. Plantée sur une tombe, la vigne s'est détournée du sang de la terre pour s'abreuver du sang du défunt.

²² D. Lacote, *Op. cit.*, *Peurs...*, p. 285.

départ n'était guère convaincant, cesse brutalement aussitôt que le coupable est démasqué. Ce conte passe à côté du fantastique et de la superstition.

Dans l'ultime *histoire*, « Fantaisie », le poème en vers dédié à la tempête, à l'orage, il n'y a pas non plus de superstition flagrante même si la description est de nature apocalyptique.

L'intitulé du poème annonce un divertissement de l'auteur, mais la lecture révèle une distraction de l'ordre du tourment, propice au genre annoncé par le titre du recueil. Le ciel gronde, les animaux sont apeurés, pourtant aucune superstition ne vient les délivrer : la nature panse seule ses plaies dans ce poème qui s'achève sur une note optimiste : « Demain la fleur des vallées / Fraîche s'épanouira, / Et sur l'herbe des allées, / La perle d'eau brillera²³ ». Soit un ton prophétique suggéré par l'emploi du futur, mais annulé par une vérité communément admise : après la pluie vient le beau temps. Le fantastique, quant à lui, est le principal absent du texte, submergé par un réalisme exacerbé.

Parmi les quatre œuvres du recueil, seule « Vin rouge et vin blanc » présente une superstition marquée. Une croyance discrète qui manifeste l'intérêt d'Erckmann pour la métempsychose, soit un seul aspect de la superstition dans ces premiers écrits dits « fantastiques ». Un adjectif abusivement employé pour les trois autres histoires qui relèvent plus volontiers de l'étrange. Hormis dans « Vin rouge et vin blanc », l'extraordinaire ne bouleverse jamais le réel ; les personnages sont habités par le doute, mais à aucun moment ils ne ressentent de fracture dans la réalité. Aucun surnaturel n'est envisagé, ni par le protagoniste de « La Malédiction » ni par celui de « Rembrandt ». Ce dernier est effrayé par l'attitude du juif, mais ne fait que constater une attitude anormale. Il y a incompréhension, mais aucune perte de repère. Quant à « Fantaisie », l'absence de personnage rend difficile la déstabilisation par la peur. Le réel est bousculé par un enfer venu reprendre ses droits le temps d'un orage, mais l'extraordinaire n'opère pas. Le recueil contient donc un seul récit fantastique dans lequel le surnaturel intervient en effaçant les frontières entre le monde des morts et celui des vivants. Deux âmes pour un corps : délire alcoolique ou expérience métaphysique ? Le poison a des effets inhabituels qu'il faut exorciser : la superstition encadre la nouvelle.

Le fantastique est discutable pour cette première publication de 1849 où un texte sur les quatre rassemblés mérite ce qualificatif grâce, notamment, à l'usage qu'il y est fait de la superstition.

²³ Erckmann-Chatrian, *Op. cit.*, p. 101.

2 Contes fantastiques

« Émile Erckmann-Chatrian » a laissé place à « Erckmann-Chatrian » pour le second recueil qualifié de « fantastique ». L'union se veut équitable jusque dans la signature pour les *Contes fantastiques* parus en 1860. L'auteur est désormais célèbre, grâce, notamment, au succès de *L'Illustre Docteur Mathéus*, une nouvelle réaliste publiée l'année qui précède. Enorgueilli de cette popularité, l'auteur fait de nouveau une incursion dans le monde de l'inexpliqué et propose quatorze textes, dont la reprise de « Rembrandt » déjà publié en 1849. « Ces *Contes fantastiques* passent à juste titre aujourd'hui pour le recueil le plus accompli d'Erckmann-Chatrian, par sa vivacité de ton, la variété de ses références et l'entrecroisement de ses thèmes²⁴. » J.-P. Rioux fait l'éloge du recueil, alors que le fantastique reste très mesuré et ne produit que rarement un phénomène incroyable. Le titre du recueil est par conséquent exagéré, comme pour celui de 1849, car les histoires sont étranges mais ne basculent pas toutes dans un irréel déstabilisant. Seulement sept contes, soit la moitié, répondent, de près ou de loin, au cahier des charges du genre promis. Pour ce recueil dit *le plus abouti* de l'auteur, la superstition est de nouveau utilisée en renfort du fantastique, quand il y en a, et même, nous allons le voir, quand il n'y en a pas.

a Superstitions diverses dans un fantastique timide ou absent

Dans « La Lunette de Hans Schnaps », par exemple, Erckmann-Chatrian a confondu fantastique et incroyable. L'apothicaire a créé une lunette qui permet de voir les possibilités du monde selon l'état d'esprit du visionneur. « Avec cette lunette, je puis me donner des clystères de bon sens, de poésie ou de métaphysique, selon les besoins de mon tempérament²⁵ », décrit le personnage. La lunette est un objet occulte qui dévoile différentes réalités et met à nu les véritables pensées des hommes. Mais le savant refuse de divulguer sa découverte et préfère la conserver pour son usage personnel.

La peur, fondamentale pour le genre qui nous occupe, est absente de l'aventure. En revanche, la superstition habite ces pages par l'intermédiaire de l'objet magique. Le futur et la vérité cachés apparaissent désormais au curieux qui observe l'univers à travers la lunette. Ce phénomène suggère la croyance en l'existence d'une réalité alternative, demeurée inconnue

²⁴ J.-P. Rioux, *Op. cit.*, p. 464.

²⁵ *Ibid.*, p. 470.

jusqu'à la création de l'objet. Les personnages croient en la magie, mais cela ne permet pas d'étiqueter de fantastique le premier récit du recueil.

Dans « Gretchen », le fantastique est également discutable. L'entremise d'un fou a permis à un couple d'amoureux de s'unir en révélant leur secrète attirance. Le fou a fait chanter le coq avant l'aurore, réveillant la jeune fille. Les amoureux se retrouvent alors à l'insu du père de cette dernière qui les aperçoit malgré tout. Contre toute attente, ils obtiennent le consentement paternel et se marient.

Le fantastique n'opère pas non plus pour ce conte où la magie du fou ne provoque aucune déstabilisation des autres protagonistes. Néanmoins, la superstition est présente, à travers ce personnage à l'esprit dérangé. Comme l'explique É. Mozzani :

En Europe, où la folie fut parfois considérée comme une possession diabolique nécessitant un exorcisme, ou pouvant être causée par la sorcellerie ou la fascination, il était admis généralement que vivre sous le même toit qu'un fou portait chance et protégeait des sorts. On dit toujours de nos jours qu'en rencontrer un est un bon présage, surtout quand on le voit en pleine campagne en train de chanter²⁶.

Le fou de « Gretchen » n'est pas suspecté de possession et ne chante pas, mais il est rencontré inopinément et semble avoir porté chance aux amoureux. L'auteur du conte a conservé la partie positive de la superstition afin d'ajouter une note extraordinaire à son récit, mais le fantastique n'en est pas moins absent.

De la même manière, le fantastique est inexistant dans le délire onirique d'« Entre deux vins ». Un homme ivre constate qu'un autre homme saoul se transforme en pie ; un événement surnaturel qui ne perturbe aucun des personnages. La vision proviendrait de l'abus d'alcool : la fin du conte élucide l'invraisemblable. Pour autant, la superstition habite ces pages grâce à l'apparition de la pie :

Consacrée par les Grecs et les Romains à Bacchus, car on la dit bavarde comme les gens ivres, la pie – fruit, d'après Ovide, de la métamorphose des Piérides, jeunes filles ayant osé rivaliser avec les neuf muses – est surtout, parmi les oiseaux sauvages, celui qui entretient le plus de relations avec le monde satanique²⁷.

La superstition s'est jouée des hommes saouls, transformant l'un d'eux en cet oiseau bavard *comme les gens ivres*. L'association de l'ivrogne à la pie qui le symbolise s'inscrit parfaitement dans le projet d'une histoire fantastique. Le monde réel est perturbé par l'intrusion de ce phénomène qui sous-entend une entreprise du *monde satanique*. Le personnage victime de la vision est discrédité, comme s'il avait perdu la raison. Mais le

²⁶ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 778.

²⁷ *Ibid.*, p. 1379. Voir également « L'Âme de la maison » de Th. Gautier p. 200.

fantastique est une nouvelle fois annulé par la rationalisation très prononcée de l'extraordinaire à la fin du conte.

Le même procédé est employé pour « Le hibou de la synagogue ». Un fantastique absent, malgré une superstition toujours présente.

Lors d'un combat de coqs qui se déroule dans une synagogue, un hibou vainc le plus fort de tous les volatiles. Le maître du perdant prétend que l'oiseau de nuit est habité par l'âme du vieux rabbin Jonas venu rendre au site sa fonction première de lieu de culte.

Phénomène extraordinaire et doute désertent encore une fois le conte. En revanche, la croyance selon laquelle un juif décédé s'est réincarné dans un volatile pour venger un abus montre l'intérêt inlassable et prononcé de l'auteur pour les superstitions. La survivance des âmes est un thème de la croyance déjà utilisé dans « Vin rouge et vin blanc », mais dans « Le hibou de la synagogue » elle n'est que suspectée. Une différence qui justifie le qualificatif de fantastique pour le conte de 1849 (par le témoignage de Hippel) mais pas pour celui de 1860. La simple évocation ne suffit pas à plonger le récit dans un climat extraordinaire, même si la croyance relative au hibou peut accentuer l'inquiétude : n'est-il pas cet oiseau symbole de mort « mystérieux et funèbre, au cri lugubre, appréciant la solitude, les clochers, les tours et les cimetières et attiré par les charognes²⁸ » ?

Mais le conte s'achève sans plus d'élément que ces doutes sur la nature maléfique de l'oiseau et le fantastique, comme précédemment, ne fait pas mouche.

Pas un soupçon d'extraordinaire non plus dans « Les fiancés de Grindewald » où, de plus, la superstition fait défaut. L'histoire d'un vieillard, qui rêve de rajeunir, et amoureux d'une jeune fille, Charlotte, n'engendre aucun phénomène déstabilisant. Le conte relate uniquement les désillusions du vieil homme face au jeune prétendant de Charlotte. Pas le moindre élixir de jouvence : l'homme est face à sa triste réalité.

Enfin, dans la liste des contes abusivement classés fantastiques, « Hans Storkus » confronte le lecteur au même drame du réel. Ni fantastique ni superstition pour ce mari qui a tué sa femme sous l'emprise de la colère, car elle s'était débarrassée de sa collection de coquillages et d'ossements fossiles.

De trop nombreux récits dénués de fantastique occupent les pages de ce recueil au titre pourtant sans équivoque. Notons toutefois qu'une majorité d'entre eux est marquée par la superstition, même si elle demeure timide.

²⁸ *Ibid.*, p. 862.

b Existence et survie de l'âme

Parmi les contes répondant aux exigences du genre, « Le rêve de mon cousin Elof » est véritablement fantastique.

Elof a vu en rêve un homme assassiné et découvre l'identité du tueur par l'intermédiaire des archives judiciaires que lui procure son cousin. « Était-ce une de ces visions magnétiques dont le monde s'entretient depuis un siècle, sans pouvoir les définir ? Était-ce le fluide vital, qu'on nomme âme, volonté, souffle, et qui se transmettait d'un organisme à l'autre ? Que sais-je, moi²⁹ ? », s'interroge le visionnaire.

Erckmann-Chatrian a fait usage du même procédé que pour « Vin rouge et vin blanc » du premier recueil : le défunt est découvert par une personne qui lui est étrangère sous l'effet d'une probable réincarnation. Ce conte soulève les questionnements sur la survie de l'âme, un thème de prédilection pour l'auteur passionné de mystique. La superstition sert donc de support au fantastique qui perturbe Elof et son cousin.

Pour « La montre du doyen », en revanche, le récit n'est articulé qu'autour d'un souffle fantastique. Le genre est moins franc, car il y a peu de terreur ou de suspicion d'extraordinaire, mais seulement le sentiment de mystère sur l'attitude de l'assassin, le doyen de la ville. Somnambulisme ou instinct animal de meurtrier ?

Toute une ville est la proie de meurtres. Le protagoniste, en visite dans le bourg, assiste à une scène étrange en pleine nuit : une personne pénètre dans son hébergement (un lieu discret situé dans le grenier d'une auberge) et vient y déposer une montre. Il découvre que l'objet est le butin d'un meurtre dont l'un de ses amis est accusé. Pris de terreur lors de l'arrestation, il se cache dans un premier temps, puis décide de révéler la vérité aux policiers. Il les mène sur le site fréquenté par le doyen : pris sur le fait, le vieillard meurt sur le coup et l'innocent est relâché.

La superstition est principalement utilisée pour broser le portrait du doyen. Le meurtrier est ainsi comparé à un chat :

C'est un fait incontestable que l'être moral, la volonté, l'âme, peu importe le nom, n'existe pas chez le somnambule... Or, l'animal, abandonné à lui-même, subit naturellement l'impulsion de ses instincts pacifiques ou sanguinaires, et la face ramassée de maître Daniel Van de Berg, sa tête plate, renflée derrière les oreilles, ses longues moustaches hérissées... ses yeux verts... tout prouve qu'il appartenait malheureusement à la famille des chats... race terrible, qui tue pour le plaisir de tuer³⁰ !...

²⁹ Erckmann-Chatrian, *Op. cit.*, p. 499.

³⁰ *Ibid.*, p. 546.

Son attitude mystérieuse ainsi que sa physionomie et son instinct de chasseur à la tombée de la nuit font du doyen une réincarnation parfaite de chat (animal ô combien sujet à la croyance³¹), faisant hésiter l'élucidation du mobile des meurtres entre superstition et effet du somnambulisme, autre phénomène atypique et inquiétant.

Alors que « La montre du doyen » ne remplit pas pleinement les conditions que requiert le genre, le récit s'inscrit cependant dans un souffle fantastique où le peu d'épouvante présent génère des croyances qui renvoient clairement à la superstition.

Dans « Les trois âmes », les interrogations sur l'instinct sont abandonnées au profit de la croyance en la constitution de l'âme.

Un étudiant et une vieille femme sont séquestrés par un fou qui veut prouver l'existence de trois âmes dans le corps humain : les âmes végétale, animale et humaine. Afin de justifier son raisonnement, il laisse ses victimes mourir de faim et de soif.

Comme pour « La montre du doyen », le fantastique est peu prégnant dans ce conte. Le délire de l'aliéné repose sur une science occulte, empirique mais éloignée de la réalité. Le fantastique est faible, car l'extraordinaire manque : la peur est provoquée par la brutalité de l'expérimentateur, non par la découverte des trois âmes. Il y a étonnement et crainte face à un personnage bien réel, et non terreur superstitieuse due au phénomène étrange : la superstition participe pleinement à l'écriture de l'horreur, mais discrètement à l'écriture du peu de fantastique présent dans les « Trois âmes ».

c Vision salvatrice

Pour « L'esquisse mystérieuse », Erckmann-Chatrion a bel et bien inscrit le conte dans le fantastique, et, comme toujours, la superstition y participe.

Le narrateur raconte son incarcération suite à l'une de ses esquisses, véritable reproduction d'un meurtre. Cette représentation issue de son imagination le conduit malgré lui derrière les barreaux, car elle l'accuse directement du crime qui a vraiment eu lieu. Mais grâce à une seconde révélation, il parvient à s'innocenter à l'aide du portrait du meurtrier qu'il peint sur le mur de sa cellule. Le coupable est rapidement démasqué.

La superstition apparaît à deux reprises aux côtés du fantastique. Dans un premier temps, la « révélation » du dessinateur intervient en tant que croyance en une puissance occulte. C'est une « vision³² » qui effraie le principal intéressé lors de l'ébauche de la scène

³¹ Voir notre étude du « Chat noir » de Poe, p. 304.

³² Erckmann-Chatrion, *Ibid.*, p. 575.

du crime. Un phénomène surnaturel qui le mène à sa perte puisqu'il fait de lui un coupable parfait. Pourtant, il ne doit son salut qu'à une seconde vision qui dévoile l'identité du meurtrier : c'est une superstition à double tranchant, à la fois surnoise et salvatrice.

La croyance est également présente par le biais de réflexions du narrateur sur le hasard, une abstraction qu'il interprète comme une donnée qui est utilisée de manière inappropriée. Lorsqu'il est accusé à tort du meurtre, il s'interroge sur le phénomène de la vision qui lui a fait peindre la scène bien qu'il ne se soit jamais rendu sur les lieux du drame : « Est-ce un hasard ? Non ! Et d'ailleurs, le hasard qu'est-ce, après tout, sinon l'effet d'une cause qui nous échappe ? » Le protagoniste envisage que l'occurrence de certains faits inconnus est attribuée au hasard par simple commodité. Son expérience prouve que des événements extraordinaires s'infiltrent dans la réalité sans qu'il soit encore possible de les expliquer ni de les nommer.

Quand l'auteur, comme ici, s'aventure dans un fantastique plus soutenu que dans d'autres contes, nous remarquons une superstition davantage affirmée, laissant le personnage se questionner sur la cohérence des événements.

d Superstition et folie

Aucune réflexion existentielle dans « Crispinus ou l'histoire interrompue », mais un examen de la folie conjuguée à une influence surnaturelle.

Sous l'emprise de l'alcool, le narrateur relate l'histoire d'un jeune homme attiré dans des ruines par une fleur jaune. L'histoire est interrompue par le délire du narrateur face à un lapin follet.

L'incohérence de la narration incite le lecteur à pencher pour la thèse du délire, bien que l'explication surnaturelle ne paraisse pas complètement exclue :

Attribuez cet état d'obsession à la matière, comme le médecin... Attribuez-le plutôt à l'intervention des puissances occultes, comme le poète et le mystique... – Qu'importe ? – Le libre arbitre est perdu, la volonté succombe, et vous n'êtes plus que l'instrument aveugle d'une force irrésistible³³.

La nature de la *force irrésistible* demeure une énigme. Toute explication, psychiatrique ou extraordinaire, provient d'une puissance inconnue, dominatrice.

La fleur jaune, envoûtante, engendre l'effroi lors de visions : « Un sentiment de terreur indéfinissable me glaçait le sang dans les veines³⁴ ». Pourtant, si l'on se réfère à la

³³ *Ibid.*, p. 592.

³⁴ *Ibid.*, p. 593.

superstition relative aux plantes de cette couleur, elles « sont de bon augure dans une maison ou un jardin et protègent de la sorcellerie³⁵. » Le personnage atteint de cette sorte de visions devrait se sentir en sécurité. Mais l'état obsessionnel provoqué par le végétal, censé posséder des vertus protectrices, laisse entendre une machination infernale. Elle a pris une apparence bienveillante pour mieux tromper sa proie et la mener à sa perte. La fin *interrompue* de l'histoire annule toute voie d'interprétation. La fleur jaune avait-elle pour but de l'avertir d'un danger ? La superstition accompagne la démence en vue d'expliquer les objets et événements perturbateurs.

La folie et la superstition sont également sources de fantastique dans « L'oreille de la chouette », où les secrets mystiques sont révélés par un homme jugé fou.

Un étudiant, reclus dans des ruines, est arrêté par des villageois, l'ayant pris pour un « esprit³⁶ ». La citerne dans laquelle il vivait en ermite s'appelle « l'Oreille de la Chouette », sorte de cavité gigantesque provoquant un murmure effrayant. Il y gardait secrètement le fruit de ses recherches et de ses découvertes, notamment un objet permettant d'entendre tous les bruits potentiellement existants : un « cornet *micracoustique*³⁷ ». Afin de garder cette trouvaille secrète, il se pend dans sa cellule le jour de son arrestation.

Folie ou génie ? En lisant les notes laissées par le fou, le narrateur se questionne sur les facultés mentales du pendu : « Avais-je lu les conceptions d'un fou, ou bien les inspirations réalisées d'un homme de génie ? Que dire ? Que penser³⁸ ? » La superstition se situe à la lisière du surnaturel : pour le partisan de la réalité, le savant est un aliéné, car ses recherches sont restées secrètes ; pour celui de la croyance, les découvertes occultes font de lui un génie, un précurseur détenant des vérités scientifiques inconnues du grand public. Sa mort le consacre définitivement comme fou aux yeux des villageois pour qui, d'ailleurs, il reste un *esprit* rôdeur dans les ruines après sa mort, alors que le narrateur, qui a eu accès aux découvertes, s'interroge sur son génie. La superstition est donc dévalorisée pour les non-initiés, et encensée pour le narrateur et le chercheur ; soit une superstition plus noble faisant d'un esprit perturbé un génie.

³⁵ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 762.

³⁶ Erckmann-Chatrian, *Op. cit.*, p. 597.

³⁷ *Ibid.*, p. 603.

³⁸ *Ibid.*, p. 605.

e Superstition « monstrueuse »

Enfin, d'un fantastique moins mystique, « L'araignée crabe » offre un conte où la superstition accompagne la terreur des villageois, victimes d'un monstre.

Des squelettes flottants viennent perturber les eaux touristiques d'une source thermale : une énorme araignée crabe, qui loge dans une grotte non loin de là, se nourrit de corps humains.

La peur est généralisée face à l'incompréhension des phénomènes inexplicables : « Cette influence, quelle était-elle ? Nul ne le savait. Mais les habitants de Spinbronn, superstitieux comme tous les montagnards, prétendirent que le diable habitait la caverne, et la terreur se répandit dans les environs³⁹. » Le récit contient le premier usage, depuis le début du recueil, de l'adjectif *superstitieux*, apparaissant ainsi dans le dernier conte, en même temps que la référence au diable.

Finalement, cette croyance, naïve au premier abord, est moins absurde qu'il n'y paraît : le mal provient en effet d'un acteur surnaturel, objet de superstition. En tant qu'araignée, la bête symbolise la chance, mais l'ajout de *crabe* pour la décrire ternit sa réputation. Comme l'explique *Le Dictionnaire des superstitions* : « Cette créature diabolisée par les sorciers, qui voyaient dans le changement de couleur qui suivait sa cuisson de ténébreux mystères tient sa réputation maléfique de sa façon de se déplacer sur terre⁴⁰ ». De plus, de nombreuses légendes évoquant un crabe monstrueux sont présentes dans différentes cultures, notamment maritimes : « D'autres traditions évoquent l'existence de crabes gigantesques vivant au fond des mers [...]. Des récits de voyageurs ont parlé d'un crabe très dangereux vivant sur les bords de la mer Rouge et sur les plages d'Éthiopie : “La chair humaine fait ses délices, et la chasse aux hommes est son métier habituel⁴¹”. » L'attitude de l'araignée crabe d'Erckmann-Chatrian ne s'écarte guère de ces chasseurs d'hommes, à cela près que l'animal a élu domicile dans une caverne en bord de lac.

Bien que la fin de l'histoire fournit une explication dite rationnelle, l'existence d'une araignée crabe surdimensionnée demeure invraisemblable pour nous, lecteurs, alors que les montagnards admettent cette seule version qui se veut scientifique.

³⁹ *Ibid.*, p. 610.

⁴⁰ J.-M. Pedrazzani, *Op. cit.*, p. 148.

⁴¹ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 532.

La superstition favorise la peur des personnages et inscrit le conte dans la continuité des croyances populaires, au service d'un fantastique distrayant, légèrement effrayant, mais peu convaincant.

La croyance est fréquemment présente dans ce second recueil, malgré l'absence répétée de fantastique. Plusieurs textes ne sont constitués que d'une atmosphère d'étrangeté, tels que « La Lunette de Hans Schnaps », « Gretchen », « Entre deux vins », « Les fiancés de Grinderwald » et « Hans Storkus », et ne répondent pas à tous les critères du genre qui nous intéresse.

Lorsqu'il est présent, le fantastique se fait discret dans les autres contes. La superstition apparaît alors sporadiquement, se faisant parfois l'arbitre entre folie et génie (« Crispinus ou l'histoire interrompue » ; « L'oreille de la chouette »), entre science et légende (« L'araignée crabe »), ou donnant les clefs d'une vérité alternative (« L'esquisse mystérieuse » ; « Le rêve de mon cousin Elof » ; « La montre du doyen » ; « Les trois âmes »).

La nature fantastique de ce recueil demeurant discutable, Erckmann-Chatrion reçut de Barbey d'Aurevilly une critique acerbe : « C'est de l'horrible matériel qui tient de la place, et non pas de l'horrible subtil tel qu'on le rencontre dans les maîtres du fantastique, ce genre d'horrible impondérable qui vous donne la sensation, autour du cœur, d'un étau froid⁴². » Autrement dit, cet ensemble de récits relève de la plume d'un auteur réaliste et non d'un conteur fantastique.

N'ayant pas reçu le succès escompté pour *Les contes fantastiques*, Chatrion demande à son collaborateur de se tourner définitivement vers une écriture plus réaliste. Une requête entendue, bien qu'Erckmann peine à se libérer de son attirance pour l'irréel. Preuve en est avec « Hugues-Le-Loup ».

3 L'exceptionnel « Hugues-Le-Loup »

« Hugues-Le-Loup », paru dans *Le Constitutionnel* en 1860 sous forme de feuilletons, puis intégré dans un recueil, *Contes de la montagne*, car les éditeurs refusaient de publier isolément ce court roman.

Bien qu'il n'ait pas été étiqueté comme fantastique, ni incorporé dans aucun recueil de ce genre, « Hugues-Le-Loup⁴³ » en est très marqué. Personnages, atmosphère et événements

⁴² J. Barbey d'Aurevilly, *Op. cit.*, *Romanciers...*, p. 95-105.

⁴³ Nous préférons présenter l'œuvre entre guillemets, car elle apparaît fréquemment comme l'œuvre majeure des *Contes de la montagne*.

relèvent tous d'un fantastique élaboré, bien plus que ceux des contes ainsi qualifiés que nous avons précédemment étudiés. Les dimensions du récit, qui n'est ni celle d'un conte ni celle d'un roman, contrarie la classification de l'histoire dans un genre littéraire strict. Nous constatons, en effet, que certaines longueurs ainsi que de trop nombreux personnages perturbent le genre qui nécessite une écriture mesurée⁴⁴. Nous le prenons toutefois en compte dans notre étude, car il a fait d'Erckmann-Chatrian un auteur de renommée. De plus, son récit prend appui sur une superstition prégnante et très diversifiée.

Le narrateur, en sa qualité de médecin, est appelé dans le domaine reculé de Nideck au chevet du comte atteint de crises étranges que nul autre spécialiste n'est parvenu à guérir. Un mal inconnu le ronge chaque hiver parallèlement à l'approche de la propriété par une vieille femme portant malheur et appelée la Peste Noire. Une nuit, alors que la crise du malade le fait hurler comme un loup et lui en donne l'apparence (l'homme mourant est, de plus, le descendant d'un vaillant chevalier au nom évocateur : Hugues-Le-Loup), le médecin est témoin d'une scène macabre : la vieille Peste Noire a pénétré dans le château et s'est associée au comte afin de simuler un meurtre. Ils quittent ensuite l'enceinte du domaine et s'enfoncent dans la campagne enneigée où le narrateur perd leur trace. À son retour, le vieil homme retrouve son état léthargique. Le narrateur, accompagné d'un chasseur, décide de retrouver la Peste Noire afin de comprendre ces événements. Après des heures de quête dans la neige, ils aboutissent finalement dans une grotte où se reposent la vieille femme et son fils. Suite à une altercation, la Peste Noire meurt, rompant ainsi le charme qui la liait au comte : ce dernier retrouve instantanément une nouvelle santé. Le fils explique au médecin que sa mère avait coutume de venir au domaine du Nideck chaque année, et qu'elle en revenait mystérieusement épuisée. Le récit s'achève sur une énigme, ne révélant aucunement le lien qui unissait la Peste Noire et le comte.

La superstition intervient dans le récit dès la présentation de la maladie du comte au docteur : « Depuis ce jour-là, Fritz, le diable s'est logé dans les murs de Nideck, et paraît ne plus vouloir en sortir⁴⁵. » Les propos de l'ami du médecin, Gédéon, installent d'emblée l'histoire dans le contexte d'une croyance en un phénomène infernal.

De même, Sperver, le chasseur du château, semble enclin à la superstition malgré son démenti. Dans un premier temps, il affirme : « Je ne suis pas superstitieux, mais cette

⁴⁴ Voir p. 52.

⁴⁵ Erckmann-Chatrian, *Op. cit.*, p. 317.

rencontre me fait peur⁴⁶. » La crainte superstitieuse domine malgré tout ses pensées, puisqu'il suggère en contrepartie de prendre au sérieux les circonstances étranges : « Fritz, me dit-il d'un air solennel, tu es un savant, tu as étudié bien des choses dont je ne connais pas la première lettre ; eh bien ! apprends de moi qu'on a toujours tort de rire de ce qu'on ne comprend pas⁴⁷. » La Peste Noire est d'ailleurs nommée « sorcière⁴⁸ » par ce personnage, car son influence sur le comte relèverait de la magie noire : « Le lendemain, la sorcière est au pied de la montagne : alors le comte a les mâchoires serrées comme un étau, il écume, ses yeux tournent⁴⁹. »

C'est avec un scepticisme mitigé que le médecin réagit aux propos superstitieux du chasseur et de son ami Gédéon :

Mon brave ami Gédéon était trop prévenu contre la vieille, pour qu'il me fût possible de le ramener au sens commun. D'ailleurs, quel homme oserait tracer les limites du possible ? Chaque jour ne voit-il pas étendre le champ de la réalité ? Ces influences occultes, ces rapports mystérieux, ces affinités invisibles, tout ce monde magnétique que les uns proclament avec toute l'ardeur de la foi, que les autres contestent d'un air ironique, qui nous répond que demain il ne fera pas explosion au milieu de nous ? Il est facile de faire du bon sens avec l'ignorance universelle⁵⁰ !

Fritz s'explique que son ami s'est éloigné du *sens commun*, du fait des mystères que la science n'a pas encore élucidés. Pourtant, le médecin bascule à son tour dans la superstition en s'adressant au chasseur qui est en colère contre la sorcière : « Je me bornai donc à prier Sperver de modérer sa colère, et surtout de bien se garder de faire feu sur la Peste Noire, le prévenant que cela lui porterait malheur⁵¹. » En effet, en tuant la vieille femme, le chasseur perd le chien auquel il tenait tant. La Peste Noire a une influence néfaste sur les individus et les animaux : elle provoque leur mort, et sur le comte, plus particulièrement, elle agit comme un vampire, le vidant de son énergie, et le transforme en loup.

Cette apparence animale provoque l'effroi chez le médecin dès la première entrevue : « [...] tout dans cet homme me fit frémir, et des idées bizarres sur les affinités animales me traversèrent l'esprit⁵². » Ces *idées bizarres*, inattendues pour l'homme de science qu'il est, laissent entendre au lecteur qu'il se hasarderait à des explications surnaturelles : le comte ne se changerait-il pas en loup-garou ? L'hypothèse d'une lycanthropie n'est que sous-entendue et le médecin retourne rapidement à ses méthodes habituelles.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ibid.*, p. 327.

Ce n'est cependant pas un docteur ordinaire que les gens du château perçoivent en Fritz. Pour Gédéon, le personnage le plus enclin à la superstition, son ami venu au secours du comte lui porte chance, car depuis son arrivée, le malade se rétablit alors qu'aucun remède ne lui a été administré. « - Ça fait que tu lui portes bonheur⁵³ », affirme sérieusement Gédéon, expliquant au médecin : « Sache, Fritz, qu'il y a des *porte-bonheur* dans ce monde, et des *porte-malheur* aussi⁵⁴ », et insiste : « tu portes bonheur aux gens, c'est positif⁵⁵ ». Ce personnage participe à la mise en scène du climat d'étrangeté par ses paroles superstitieuses : comment interpréter autrement l'influence du médecin et de la sorcière sur le comte ? L'un incarne la santé, l'autre la mort. Les propos de ce superstitieux se vérifieront puisque Fritz sauvera le comte de ses crises ; il offre une aide bénéfique qu'aucun autre médecin auparavant n'avait réussi à apporter. Sa qualité de *porte-bonheur* est l'atout qui le différencie de ses prédécesseurs.

D'ailleurs, les réflexions superstitieuses s'insinuent progressivement dans la pensée de Fritz au fur et à mesure de son séjour au domaine de Nideck. Ainsi, lorsqu'il découvre le portrait de la première femme de l'aïeul du comte (Hugues-Le-Loup), il est stupéfait de sa ressemblance avec la fille du malade alors qu'elles n'ont aucun lien de sang : « [...] la ressemblance existe... faut-il l'attribuer au hasard ?... Le hasard... qu'est-ce après tout ?... un non-sens... ce que l'homme ne peut expliquer. Il doit y avoir autre chose⁵⁶ ! » Fidèle au raisonnement superstitieux selon lequel il n'existe pas de hasard⁵⁷, le médecin amorce un début d'explication alternative, mais laisse le mystère entier pour le lecteur, car il ne précisera pas ses suppositions et l'histoire se termine sans avoir éclairci ce point.

Le comte, également, confie ses pensées de l'ordre de la croyance au surnaturel en expliquant que les pressentiments des mourants sont des faits établis : « La nature nous accorde, pour dernière grâce, le pressentiment de notre fin⁵⁸. » Des paroles énoncées comme une vérité générale, mais que le docteur dément, et à qui la fin du récit donne raison : le comte a pressenti sa mort, mais il en sera épargné.

Néanmoins, le comte n'a pas compris que sa propre fille le tuait à petit feu. Après chaque passage d'Odile auprès de son père, le docteur remarque que son malade s'épuise de plus en plus. Elle exerce sur lui un pouvoir vampirique, identique à celui de la Peste Noire,

⁵³ *Ibid.*, p. 338.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 339.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 343.

⁵⁷ Voir p. 42.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 344.

malgré une explication rationnelle qui s'offre d'abord au lecteur : la jeune fille refuse de se marier, ce qui contrarie le comte et affaiblit son corps malade. Mais l'état critique de ce dernier est tel que le médecin envisage une hypothèse moins conventionnelle, dans laquelle la jeune fille viderait son père de son énergie vitale, ce qui sous-entend une quelconque parenté entre Odile et la Peste Noire. Elles ont la même influence néfaste sur le comte. Mais une fois encore, le roman laisse le lecteur sur sa faim, en ne révélant aucun élément susceptible de confirmer ou de démentir ses soupçons.

Seule certitude élucidée : la fille du comte a bel et bien un ascendant sur son père. Elle le plonge plus profondément dans les crises, mais elle est aussi la seule du château à connaître son secret de somnambule. Elle veille donc sur lui, connaissant le comportement étrange du comte dans ses moindres détails. Mais peut-on parler d'ange-gardien alors qu'elle contribue simultanément à la perte du malade ? Ils ont une relation à double tranchant, comme si cet amour filial était néfaste. Odile est un personnage particulièrement ambigu, dont le rôle reste incertain. Est-elle un allié du mourant, ou l'enferme-t-elle dans les crises ? Son rôle et ce qu'elle sait des événements de l'histoire sont tout autant indéfinis : la cause des agissements du comte demeure un mystère pour elle. Odile ne peut expliquer comment ni pourquoi la Peste Noire hypnotise le malade et lui est liée quoi qu'il advienne.

Une union que le médecin a comprise, même s'il ne comprend pas davantage la raison. Alors, lorsque la Peste Noire est poursuivie par Fritz et Sperver, le docteur dissuade le chasseur de la tuer, car cette même balle achèverait simultanément le comte. « Pour t'épargner bien des remords, je dois te prévenir que la destinée de la vieille est liée à celle de ton maître. Ainsi, la balle qui la frapperait tuerait le comte du même coup⁵⁹. » Cette union surnaturelle n'est envisageable par le médecin que parce qu'il s'est de plus en plus laissé aller à la superstition au cours de son séjour au château du Nideck. De ce fait, alors qu'il est sur le point de rencontrer la Peste Noire, il dévoile ses nouvelles croyances : « Qui n'est sujet à des craintes superstitieuses ? Aux plaintes de Lieverlé, j'eus peur, un frisson glacial me parcourut tout le corps⁶⁰. » Au début du roman, Fritz constatait et critiquait les dérives superstitieuses de son ami Gédéon ; après sa visite au domaine, il confie ses propres *craintes superstitieuses*.

L'unique explication du comportement du comte est donnée par la lecture des archives de la famille, dans lesquelles il est écrit que l'aïeul, Hugues-Le-Loup, se serait marié à une femme nommée Louve qui l'aurait poussé à tuer sa première épouse. À la mort de cette

⁵⁹ *Ibid.*, p. 378.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 385.

dernière, il la maudit, car il pense qu'une malédiction s'est abattue sur ses héritiers et qu'elle est écrite dans leur sang : « Je poursuivrai le crime du père dans ses descendants, jusqu'à ce que justice soit faite⁶¹ ! »

Pour autant, le rôle de la Peste Noire dans cette malédiction demeure un mystère.

« Hugues-Le-Loup » est un récit émaillé de superstitions qui ne surchargent pas le texte. Le fantastique s'inscrit pleinement dans ces événements dont la conclusion laisse le lecteur sans véritable élucidation, qu'elle soit plausible ou surnaturelle.

Pourtant, de l'avis de Barbey d'Aurevilly, dans ce conte « son talent réel et lumineux, – son talent antifantastique – s'est montré avec le plus de suite et d'éclats⁶² ». C'est une critique vive et tranchante :

Malheureusement l'histoire, commencée sur ce grand pied mystérieux, tourne de la lycanthropie, que l'auteur a peur d'aborder et qui n'eût pas fait trembler Edgar Poe ou tout autre génie fantastique, au somnambulisme shakespearien, mais sans la goutte de sang sur la main coupable, et, au point de vue du fantastique, c'est là le plus triste *fiasco*⁶³.

« Hugues-Le-Loup » est cependant selon nous le récit le plus *fantastique* des écrits d'Erckmann-Chatrian. Le doute, l'effroi et l'extraordinaire animent les pages d'un bout à l'autre de l'œuvre. L'auteur n'a pas eu *peur d'aborder* la lycanthropie mais, en auteur réaliste, il l'a finement suggérée. Le vampirisme, la magie noire, le médecin porte-bonheur et le somnambulisme associé au surnaturel proviennent d'une superstition dosée avec précision pour ne pas parasiter l'effet escompté : une pointe de croyance folklorique afin de laisser planer le doute. Le comte ne ressemble-t-il qu'à un loup, ou se transforme-t-il véritablement en animal féroce ? La Peste Noire le vampirise-t-elle, ou la simultanéité des crises du malade et de sa présence relèvent-elles du hasard ? Des questions qui restent en suspens par une fin de l'histoire qui n'apporte aucune réponse, tant rationnelle qu'irrationnelle.

Une incertitude accentuée par la présence de personnages particulièrement superstitieux, présentant, dès les premières pages, la maladie du comte comme un phénomène diabolique. Gédéon et le chasseur participent au climat de frayeur, dans lequel Fritz plonge progressivement : sceptique à son arrivée au domaine, le médecin devient un convaincu, adhérant de plus en plus à la superstition au contact de l'étrange maladie.

Dans ce conte, la superstition est un phénomène contagieux contre lequel la réalité a de la peine à s'imposer ; une emprise de la croyance présente tout au long du récit qui

⁶¹ *Ibid.*, p. 392.

⁶² J. Barbey d'Aurevilly, *Op. cit.*, *Romanciers...*, p.95-105.

⁶³ *Id.*

désempare, car, jusqu'au point final, aucune lumière n'est faite pour donner de la cohérence aux événements étranges.

* *
*

Erckmann-Chatrian est un auteur incontournable de cette seconde moitié du siècle, malgré un fantastique souvent avorté ou peu manifeste : un fantastique contestable et contesté. Cela explique l'omission de l'auteur dans la majorité des anthologies du XX^e siècle et le peu de reconnaissance de ses contemporains. Barbey d'Aurevilly, Émile Zola et Émile Montégut ont chacun reconnu sa qualité d'écrivain réaliste, mais contestent radicalement ses incursions dans le fantastique. Pour J.-P. Rioux, en revanche, Erckmann-Chatrian est un auteur auquel il faut restituer ses lettres de noblesse et duquel il convient d'apprécier les contes dans leur ordre chronologique.

Effectivement, du premier recueil de 1849, à « Hugues-Le-Loup » de 1860, l'intensité fantastique s'est graduellement accrue, si l'on fait abstraction du qualificatif abusif des titres des recueils. Car si un seul récit sur trois est fantastique dans *Contes et histoires fantastiques*, la moitié de ceux présentés dans les *Contes fantastiques* répondent (plus ou moins) aux caractéristiques du genre. Le fantastique d'Erckmann-Chatrian n'est pas franc, mais résulte souvent d'un souffle, d'une inspiration émanant de l'étrange. D'ailleurs, le goût d'Émile Erckmann pour l'occulte se ressent dans plusieurs histoires, agrémentant simultanément les contes de superstition : réincarnation ou métempsychose occupent plusieurs nouvelles.

La croyance qui nous intéresse est présente dans chacun des recueils ainsi que dans le court roman, et subit le même traitement que le fantastique : elle reste sommaire et évolue dans le temps. Nous remarquons que la superstition s'affirme parallèlement au fantastique. Plus il est prégnant, plus la croyance est renforcée, comme dans « Vin rouge et vin blanc », « L'esquisse mystérieuse » et « Hugues-Le-Loup ». Notons que dans ce dernier récit elle est beaucoup plus marquée que dans les contes publiés précédemment. Ceci s'explique par la longueur de l'œuvre, de même que par l'assurance renforcée de l'auteur. Il manie le fantastique avec plus d'aisance et la superstition qu'il affectionne (nous la retrouvons dans pratiquement tous les récits, fantastiques ou non) se trouve par conséquent davantage sollicitée. La croyance est généralement anecdotique dans les récits brefs alors qu'elle est nuancée dans « Hugues-Le-Loup » et accompagne les événements extraordinaires dans leur totalité renforçant leur invraisemblance sans surcharger pour autant le récit.

Le fantastique chez Erckmann-Chatrian suscite d'importantes controverses, mais il est indéniable que l'auteur occupe une place importante dans la littérature française du

XIX^e siècle et que son influence sur ses contemporains ait trop souvent été négligée.

L. Lemonnier, pour sa part, a perçu l'originalité de son écriture :

Erckmann-Chatrian ont su concilier la manière d'Hoffmann avec celle de Poe. Au maître allemand, ils doivent l'observation précise, le soin minutieux avec lesquels ils décrivent les décors et peignent les personnages moyens de la vie rhénane ; mais en imitant la composition serrée de Poe, ils ont su éviter le pire défaut d'Hoffmann, son incohérence dans le récit, sa manière de suivre aveuglément les caprices de sa fantaisie⁶⁴.

Entre Hoffmann et Poe, Erckmann-Chatrian symbolise le fantastique français de ce milieu de siècle, affranchi des dérives romantiques et attiré par une narration plus réaliste, au risque de s'en éloigner fréquemment. La superstition subit à son tour l'épreuve du temps en s'épurant, sans pour autant disparaître complètement de la sphère extraordinaire.

B Claude Vignon

Unique présence féminine de notre corpus, Claude Vignon, (pseudonyme balzacien⁶⁵ de Marie-Noémi Cadiot, épouse d'Éliphas Levy⁶⁶), n'a écrit qu'un recueil de nouvelles fantastiques, les *Contes à faire peur*, initialement publiés en 1856 sous le titre de *Minuit ! Récits de la veillée*.

Cette sculptrice, journaliste (qui a écrit des feuilletons parus dans *Le Tintamarre* et *Le Moniteur du Soir*) et romancière ne fait pas l'unanimité des spécialistes. Alors que certains regrettent son manque d'originalité et de conviction narrative, d'autres apprécient son habile maniement des thèmes traditionnels.

Ainsi, son écriture fantastique n'est pas suffisamment probante pour J.-B. Baronian qui résume les récits de Vignon, comme ceux d'Erckmann-Chatrian, à « des faits divers qui cherchent surtout à procurer des émotions fortes⁶⁷ », ce qui explique son omission dans la rubrique « fantastique » des manuels d'histoire littéraire. En revanche, pour M. Schneider, l'auteure fait partie de ces fantastiqueurs, comme Rivière et Erckmann-Chatrian, qui « ont su continuer l'esprit d'Hoffmann en plein positivisme⁶⁸ ». P.-G. Castex constate à son tour que la conteuse « ne craint pas de revenir aux traditions les plus usées de la littérature macabre⁶⁹ »,

⁶⁴ L. Lemonnier, *Op. cit.*, p. 47.

⁶⁵ Personnage féminin de *Béatrix*.

⁶⁶ Éliphas Levy est une importante figure française de l'occultisme.

⁶⁷ J.-P. Baronian, *Panorama...*, *Op. cit.*, p. 106.

⁶⁸ M. Schneider, *La Littérature...*, *Op. cit.*, p. 196.

⁶⁹ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique...*, *Op. cit.*, p. 108.

et parvient « à créer un effet fantastique tout en demeurant fidèle aux lois d'une esthétique réaliste⁷⁰ ».

Surtout célèbre de son vivant pour ses sculptures, Claude Vignon fut à peine remarquée par ses confrères de lettres contemporains dont nous ne connaissons aucun témoignage relatif à l'accueil des *Contes à faire peur*. Nous proposons néanmoins l'étude de cette œuvre permettant de constater l'influence des superstitions mises au service d'une seconde plume réaliste – après celle d'Erckmann-Chatrian – et d'inspiration fantastique.

Le recueil est imprégné d'une atmosphère surnaturelle à travers six contes : « Les morts se vengent », « Le Convive des Trépassés », « Les Dix Mille Francs du Diable », « Isobel la Ressuscitée », « Le Reflet de la Conscience » et « La Dalle », dont la plupart fait état d'une superstition vigoureuse.

1 Superstition anthropophage

Le premier conte, « Les Morts se vengent », tient les promesses de son titre : l'auteure insère dans un cadre médical la croyance relative aux vindictes des revenants.

Un vieux médecin explique pourquoi il eut une terrible crise après avoir été réveillé par le baiser d'une fillette sur la joue : lorsqu'il étudiait la médecine, il se retrouva un soir, après avoir abusé de l'alcool avec ses amis, dans la salle d'un amphithéâtre consacré à la dissection de corps humains. C'était alors la nuit de la Toussaint, et les cadavres installés sur le marbre s'éveillèrent. L'un d'eux attaqua l'étudiant et le mordit au visage. Il garde encore aujourd'hui une cicatrice à la joue, à l'emplacement que choisit la demoiselle pour tirer du sommeil le vieux médecin, un soir de Toussaint également. Il est décédé l'année suivante, exactement un an après, à la veille du jour des morts.

La fête de tous les saints du 1^{er} novembre est confondue ici avec le jour des morts du 2 novembre : les événements surnaturels sont apparus au protagoniste la nuit précédant Halloween, à la Toussaint. Comme nous l'avions déjà constaté dans « L'Œil sans paupière » de Chasles⁷¹, ces fêtes sont particulièrement sujettes à la superstition, car réputées propices aux événements extraordinaires, puisqu'elles « appartiennent aux trépassés⁷² ». L'étudiant en médecine, qui n'a pas respecté la mémoire des morts en s'adonnant à des réjouissances outrancières au lieu de leur rendre hommage, s'est exposé à des représailles funèbres. De plus, en tant que représentant du corps médical, le jeune homme paie le tribut que doit sa profession

⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁷¹ Voir p. 152.

⁷² É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1722.

aux défunts pour les profanations que représentent les autopsies. La jeune morte vivante l'attaque au visage afin de mutiler à son tour une chair encore fraîche.

Cet acte de cannibalisme renvoie aux croyances du cadavre mi-revenant mi-vampire que les XX^e et XXI^e siècles regrouperont sous l'appellation de zombi. En 1856, ce terme n'est pas encore usité, car il fait référence à des pratiques vaudou peu connues en Occident : le trépassé revient à la vie sous l'action d'un sorcier qui l'hypnotise. Ici, Claude Vignon s'est plus volontiers inspirée des histoires de revenants assoiffés de sang véhiculées depuis des siècles par les superstitions⁷³. Nous constatons néanmoins une évolution de ce thème qui sera tant apprécié de la littérature et de la cinématographie modernes, à l'exemple du roman de Richard Matheson, *Je suis une légende* (1954). D'une simple présence agressive mise en scène dans « Les Morts se vengent », les cadavres envahisseurs deviendront progressivement une menace pour l'humanité entière, « une métaphore populaire de l'apocalypse⁷⁴ » telle que nous la rencontrons aujourd'hui, principalement dans l'industrie des jeux vidéo. Le conte de Vignon présente une première manifestation de cette évolution de la figure du revenant.

Enfin, un dernier élément de superstition anime ce conte : la jeune fille qui donne un baiser au vieil homme ressemble à si méprendre à la revenante dont il fut victime lorsqu'il était étudiant. Le geste et le physique des fillettes sont identiques : sont-elles une seule et même personne ? La première tenta à la vie du médecin, la seconde est parvenue à le tuer. Bien qu'il ne soit pas mort immédiatement, il a bien succombé aux suites de cette deuxième vision cauchemardesque, de cette nouvelle étreinte. Réincarnation de la défunte ou délire du vieil homme ?

Dans ce premier récit, l'auteure a repris les standards de la superstition tout en ajoutant sa touche personnelle, proposant un fantastique à la fois traditionnel et avant-gardiste. Le revenant évolue dans un contexte de fête funèbre classique, quasi prévisible, favorisant sa mise en scène. Parallèlement à cette approche conventionnelle, son comportement meurtrier et anthropophage témoigne d'une nouvelle utilisation du thème rappelant la métaphore apocalyptique que connaîtront les siècles suivants.

⁷³ Avant que le vampire ne prenne sa forme définitive d'« être humain qui, après sa mort, revient hanter ses proches sous une forme tangible pour leur sucer le sang », (début XVIII^e siècle), il apparaît auparavant en mort-vivant « dont l'âme n'a pas pu trouver asile au purgatoire en attendant le Jugement dernier » ; une croyance qui remonte au XI^e siècle, selon J. Marigny, article « Vampire » du *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 291.

⁷⁴ Vanlerberghe C., « Survivre aux zombies : des cours de plus en plus prisés », *Le Figaro*, 12 mars 2012.

2 Superstition et légende moralisatrice

Le second récit du recueil, « Le Convive des Trépassés », repose sur un extraordinaire radicalement différent de celui des « Morts se vengent ». Il s'agit là d'une légende du XII^e siècle racontant la nuit de débauche d'un maître tisserand. Bien que ce genre de récit ne relève pas d'un fantastique pur, nous procédons à son analyse car la superstition se fait la complice des événements perturbateurs.

Hermann, ivre, chasse sa mère après l'avoir battue, puis maltraite sa femme et quitte la maison, fou de rage. Il emprunte un chemin à travers la campagne où il est pris de visions cauchemardesques. En arrivant dans une auberge à la lisière du bois, il s'associe à deux bucherons de mauvaise réputation et abuse à nouveau de l'alcool. Il quitte la chaumine juste avant la tombée de la nuit, décidé à chasser son épouse de sa demeure où il compte établir une auberge. Sur le chemin du retour, perturbé par de nouvelles hallucinations, il s'en remet aux pires démons et demande de l'aide à son vieil ami Fritz, mort par pendaison. Ce dernier apparaît et le poursuit jusque chez lui. Hermann, terrorisé et aidé de sa femme, se barricade à l'intérieur de sa maison. Mais le spectre parvient à entrer et emporte le mécréant à jamais.

Ce deuxième récit présente plusieurs occurrences de superstition, à commencer par l'atmosphère maléfique du règne de Frédéric Barberousse qui introduit les futurs événements extraordinaires :

Jamais peut-être les gnomes et les lutins des forêts du Harz et du Niederwald ne se montrèrent plus remuants, et ne firent de plus méchants tours aux ménagères qui gardaient seules leurs chaumières, ou aux voyageurs attardés dans les chemins ; jamais les fées de Loreley ne furent plus cruelles et plus décevantes aux pêcheurs et aux bateliers ; jamais enfin les fantômes, les stryges et les vampires des bord du Danube ne dormirent moins tranquillement dans leurs tombeaux ; enfin c'était une vraie désolation⁷⁵.

Tous les apanages du folklore ancrent le conte dans une ambiance surréelle, aux portes du merveilleux. Un décor résolument surnaturel, et surtout hostile aux hommes qui se retrouvent être les proies de cette féerie déchaînée. L'atmosphère est menaçante, aussi instable et électrique que l'attitude du protagoniste envers son entourage.

En effet, Hermann, sous les effets de l'ivresse, perd tout respect pour son prochain et profère des paroles insultantes envers sa mère : « Tonnerre ! C'est donc vous, vieille fée, vieille sorcière, qui enseignez l'insubordination à ma femme ! Dehors, dehors ! et vite ! courez au sabbat, et puisse Satan vous rôtir, vous et votre manche à balai⁷⁶ ! » Ces injures

⁷⁵ Cl. Vignon, *Contes à faire peur*, Éditions de Fernier, Genève, 1969, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

blasphématoires, qu'il proclame de manière irréfléchie, se retourneront contre lui lorsqu'il quittera son habitation.

L'alcool mêlé à l'atmosphère extraordinaire de la campagne lui provoque alors des visions : il voit son ancien ami Fritz mort par pendaison, ainsi que des spectres en tous genres. Il est épouvanté, mais oublie rapidement cette parenthèse surnaturelle en arrivant à l'auberge. Le titre du conte, « Le Convive des Trépassés », nous suggère qu'il se trouve probablement dans un lieu maléfique, où se donnent rendez-vous les revenants. Cette chaumière est tenue par une vieille femme, certainement sorcière, qui participe à l'ivresse d'Hermann en lui remplissant constamment son verre d'alcool, une ruse qui a pour effet de l'éloigner davantage de la réalité.

Sur le chemin du retour, le protagoniste peine à s'orienter et subit de nouveau des illusions épouvantables. Il supplie les forces du mal de le guider jusque chez lui : « Que Satan me soit en aide ! s'écria-t-il enfin, au paroxysme de la fureur ! Eh ! de par Fritz mon vieil ami, qui, si bien me fit danser hier, monsieur Lucifer n'aurait-il pas dans son domaine une pauvre petite flamme à mon service pour éclairer ma route⁷⁷ ? » N'obtenant aucune réponse, il insiste : « – Holà ! vous autres ! n'est-il donc point céans quelque gentil compagnon qui me veuille aider ? – Vienne avec moi quelque bon fils de Satan et je le garde à souper ! [...] Et l'ivrogne accompagnait ces paroles de blasphèmes et de cyniques éclats de rire⁷⁸. » Hermann voit son vœu s'exaucer, mais l'outrageante allégresse laisse place à la terreur lorsqu'il est pris à la gorge par le spectre de Fritz invoqué quelques instants auparavant. Le surnaturel s'immisce alors dans le monde réel : « C'est que ce n'était plus le cauchemar de la veille, mais une épouvantable réalité⁷⁹ ! » Le spectre est une véritable menace et n'appartient plus au domaine des visions enfantées par l'ivresse. Confronté aux horreurs diaboliques, le condamné s'en remet finalement au Tout Puissant : « – Au nom de Dieu, va-t'en ! murmura-t-il faiblement en essayant un signe de croix impossible⁸⁰. » *Impossible*, car il est trop ivre, ou trop effrayé, d'autant que l'influence satanique qui émane du spectre est suffisamment puissante pour l'emprisonner déjà et l'empêcher d'implorer les forces salutaires. Ce fut là sa dernière tentative, totalement infructueuse.

« Le Convive des Trépassés » n'est pas à proprement parler un récit répondant spécifiquement aux caractéristiques du fantastique, mais plus volontiers à celles du conte

⁷⁷ *Ibid.*, p. 46. Paroles du héros ivre que nous retranscrivons telles quelles.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

d'horreur, intégrant ainsi parfaitement le thème de la peur annoncé par le titre du recueil. L'extraordinaire naît de la superstition qui est à la fois extérieure au personnage (la nature regorge de monstres malfaisants) et plus personnelle (par l'invocation de forces surnaturelles pour sa survie). Elle est toutefois d'un piètre soutien, en réponse à l'insolence d'Hermann. La croyance est mise au service de l'écriture de la terreur et du dessein moralisateur du récit : les excès de l'alcool, les colères irraisonnées et les paroles blasphématoires se paient de la vie du mécréant.

3 Entre remords et justice céleste

Contrairement à ce précédent récit, le court roman des *Contes à faire peur*, « Les Dix Mille Francs du Diable », ne présente qu'une scène fantastique finale, mêlant remords, figures emblématiques de la superstition et démente.

François Naigeot, un cinquantenaire qui vit modestement, reçoit une lettre de son frère disparu depuis trente ans qui l'informe de la fortune qu'il a acquise en Amérique. Un mandat de dix mille francs est glissé dans le courrier en vue, notamment, de permettre à François de rendre visite à sa famille américaine et de le faire participer à leurs commerces lucratifs. Après avoir dépensé la totalité du mandat, il débarque à la Nouvelle-Orléans, des rêves de richesse plein la tête. Mais sa belle-sœur lui apprend le récent décès de son époux – et frère du protagoniste –, Dominique Naigeot, et sa volonté de marier l'unique héritière à un jeune homme prometteur dans le but de lui léguer les affaires familiales. La nouvelle abat le Français, car il est ainsi déshérité. On lui trouve un simple travail de comptable dans la société, mais cette situation génère en lui une colère qui le pousse au crime : lors d'une traversée en bateau, il fait intentionnellement chavirer l'embarcation provoquant la noyade de deux passagers, puis il assène un coup fatal sur la tête de sa belle-sœur qui tentait de réchapper au naufrage. Il parvient sans mal à rejoindre la berge, mais est assailli par des images fantomatiques : les trois défunts sont de nouveau parmi les vivants et le hantent. Il est arrêté, puis interné.

Le fantastique et la superstition apparaissent seulement après les meurtres : les revenants retiennent le coupable jusqu'à ce qu'il soit livré à la justice. Ce dernier perd la raison après les manifestations surnaturelles, que l'on peut interpréter selon trois hypothèses distinctes : soit les visions symbolisent la voix de la conscience du meurtrier, ses remords et il termine ses jours condamné par sa propre folie ; soit elles n'ont rien de fantastique, sous-entendant que les victimes n'ont peut-être pas succombé à la noyade ; soit, en troisième théorie, François Neigeot est victime de phénomènes extraordinaires inexplicables envoyés

par une justice céleste afin que la vérité éclate au grand jour et que l'assassin paie pour ses atrocités. La démence convient aux trois possibilités, comme si, de toutes manières, elle était la seule issue : soit une approche de l'inéluctable destinée aux accents typiquement superstitieux.

« Les Dix Mille Francs du Diable » s'inscrivent difficilement dans le registre fantastique tel que nous l'entendons dans notre étude, mais témoignent néanmoins de l'intérêt de l'auteure pour les croyances traditionnelles (telles que les fantômes vengeurs) dans son écriture de la peur.

4 Une légende à part

De même, Vignon s'écarte une nouvelle fois du genre fantastique tel que nous le définissons pour « Isobel la ressuscitée », qui reprend, comme le sous-titre l'indique, une « Légende du bord du Rhin ».

Nous ne nous arrêtons pas sur ce texte aux accents définitivement peu fantastiques, même s'il présente plusieurs éléments de croyances populaires tels que la fête de la Toussaint, la présence d'un revenant et l'acte de vampirisme. Le récit relate l'histoire d'une revenante aspirant la vie de ses maris, un thème récurrent parmi les écrits de notre auteure. Pour autant, le fantastique de cette histoire est annulé par la dimension très appuyée de légende et par les descriptions répondant aux exigences d'une écriture inspirée par le gothique⁸¹.

Les autres contes de notre écrivaine suffisent à témoigner de l'importance de la superstition dans un imaginaire caractérisé par un surnaturel essentiellement traditionnel.

5 L'anéantissement du rationalisme

Pour J.-B. Baronian, « Le Reflet de la Conscience », cinquième récit du recueil, présente à ses yeux l'unique « conte assez réussi⁸² ». Cette œuvre offre, en effet, un fantastique tel que nous le concevons.

Manoquet tue une servante et un riche bourgeois dont il convoitait la fortune. Suite à ce double crime, il est pris de vision à chaque fois qu'il se retrouve face à un miroir : la tête du défunt le hante. Sa femme, dans la confidence, dissimule la folie de son époux aux regards extérieurs, mais une crise terrible dans un café dont les murs sont couverts de miroirs

⁸¹ Voir p. 52.

⁸² *Ibid.*, p. 106.

confirme les appréhensions des habitants de la ville. Le fou avoue finalement sa culpabilité et succombe à « une attaque d'apoplexie foudroyante⁸³ ».

Le principal élément superstitieux du conte est le miroir qui renvoie au protagoniste d'atroces visions de l'une des victimes. Le lecteur assiste à la lutte des sentiments de Manoquet après les meurtres, alternant entre remords et apparition spectrale, entre réalité et extraordinaire :

En vain, essayait-il de se prouver à lui-même que sa vision était née d'un instant de fièvre ; en vain, s'assurait-il, par les raisonnements les plus convaincants, qu'une hallucination seule avait pu lui montrer l'ombre de sa victime au lieu et place de son propre reflet ; en vain, tâtait-il son crâne chauve et sa barbe piquante du matin pour se prouver qu'il était bien lui-même, et que la glace ne pourrait lui renvoyer que son image à lui, Manoquet. Un tremblement nerveux, irrésistible, agitait tous ses membres. Chaque gradation de la lumière augmentait son angoisse au lieu de la chasser, car il avait peur comme ont peur ceux qui ne croient pas aux fantômes et qui se moquent des remords⁸⁴.

La dernière phrase renvoie aux constatations que nous avons faites en première partie de notre étude⁸⁵ : le fantastique agit car, en ce milieu du XIX^e siècle, il est entendu que plus personne ne croit au surnaturel. La peur émane de ce rejet : plus le personnage sceptique est confronté à l'anéantissement de ses certitudes, plus la déstabilisation est prononcée. Manoquet, face au reflet, perd progressivement toute rationalité au profit d'une superstition destructrice, symbole de sa culpabilité et de ses remords. La croyance relative au miroir met en exergue la vérité cachée : l'objet a pour qualité de refléter « la vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience⁸⁶. » Le protagoniste n'avait aucune chance de dissimuler l'atrocité de son geste devant cet outil justicier.

Dans nombre de récits fantastiques le miroir est mis à contribution pour sa portée superstitieuse. Que ce soit dans « L'Œil sans paupière » de Chasles, dans *Jettatura* et *Spirite* de Gautier, ou encore dans le « Horla » de Maupassant, cet objet fait basculer les protagonistes dans l'évidence du surnaturel. Vignon, au même titre que ses confrères, emploie une superstition fondatrice de l'évènement extraordinaire faisant du héros la proie d'une image incroyable et, ici, particulièrement destructrice, à la mesure de la faute commise.

Pour ce conte *assez réussi*, l'auteure joue sur la symbolique d'un objet de la vie courante aux qualités à l'évidence magiques. Après le crime, ce sont le doute et la peur qui s'échappent du miroir, ayant pour conséquence d'anéantir tout scepticisme du criminel et d'amener ce dernier, par la voie de la folie, à une fin justicière : il paie de sa vie celles qu'il a enlevées.

⁸³ *Ibid.*, p. 210.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁵ Voir p. 50.

⁸⁶ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1140.

6 Réincarnation

Pour l'ultime histoire des *Contes à faire peur*, « La Dalle », la conteuse met également à profit une superstition engendrée par les remords d'un assassin.

Le protagoniste, M. Rouvière, épouse la veuve Mme de Marneroy qui a une fillette de six ans, Marguerite, surnommée Pâquerette. L'agitation de l'enfant énerve le beau-père qui, sur un coup de colère, la rejette violemment. Elle est blessée et hurle, mais personne n'a entendu « l'accident ». Rouvière la tue en étouffant les cris, puis il cache le corps sous la dalle située devant la cheminée. La disparition de Pâquerette endeuille la famille, mais la naissance d'une seconde petite fille, aux traits et à l'attitude identiques à ceux de sa grande sœur, apporte une consolation considérable. Seul Rouvière est perturbé par la ressemblance, lui rappelant à tout moment son geste meurtrier. Il perd progressivement la raison, se met à détester sa propre fille, puis, au cours d'une violente attaque nerveuse, il avoue être le responsable de la disparition inexplicée de l'aînée et indique l'endroit où repose la dépouille.

Dans cette nouvelle et dernière histoire de remords destructeurs, la croyance populaire accompagne la perte de raison progressive du meurtrier. Le narrateur évoque alors une « Superstition malade⁸⁷ » : la santé mentale de Rouvière repose sur une pathologie peu ordinaire, celle d'une croyance qui mène à la folie. Les soupçons du médecin mettent en lumière le caractère incertain de la cause de cette démence : « Évidemment, c'était la terreur qui portait le ravage dans cette intelligence malade. – Maintenant quelle terreur ? Était-ce celle d'un esprit faible que la superstition domine ? ou celle d'un coupable que le remords poursuit⁸⁸ ? » Excès de croyance ou faute inavouée ? La superstition, envisagée ici comme dominatrice, est citée par le corps médical comme une possible origine du dérèglement des facultés mentales.

Nous remarquons, en effet, qu'elle est responsable de l'énervement du meurtrier. Ses remords ont pris des allures surnaturelles du fait de la ressemblance frappante de l'enfant avec sa sœur aînée : Rouvière suspecte à demi-mots la réincarnation de Marguerite. Les similitudes entre les deux fillettes le troublent et lui rappellent son crime, jusqu'au point où il finit par les confondre. Les théories du médecin, entre remords et superstition, n'étaient pas tant éloignées des faits, à cela près que culpabilité et croyance se confondent. La conscience harcèle le meurtrier qui est poussé aux aveux par la croyance.

⁸⁷ Cl. Vignon, *Op. cit.*, p. 226.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 229.

Comme pour « Le Reflet de la Conscience », « La Dalle » repose sur une démence destructrice engendrée par une croyance vécue comme pathologique par le monde extérieur. Le principal concerné sombre dans une interprétation extraordinaire de la réalité, laissant éclater la tragique vérité sous le poids d'une conscience et d'une superstition écrasantes.

* *

*

Les Contes à faire Peur ont majoritairement tenu leurs engagements : Claude Vignon propose six histoires fortement ancrées dans la frayeur. Une écriture des *émotions fortes*, pour reprendre les propos de J.-B. Baronian, où le fantastique demeure parfois discret. Nous ne distinguons en effet que trois brefs récits répondant parfaitement aux caractéristiques du genre : « Les Morts se vengent », « Le Reflet de la Conscience » et « La Dalle » où le protagoniste est totalement déstabilisé par un extraordinaire devastateur. En revanche, nous observons que la superstition occupe la majorité du recueil, quelle que soit la forme de la narration. Ainsi, les légendes (« Le Convive des Trépassés », « Légende du bord du Rhin »), le court roman (« Les Dix Mille Francs du Diable ») et les contes purement fantastiques allient croyances traditionnelles à la manière d'Hoffmann et surnaturel novateur dont Poe sera le porte-parole la même année grâce aux traductions de Baudelaire. La plume de notre auteure reflète un imaginaire de milieu de siècle où les thèmes classiques de la superstition prennent encore une place importante dans le registre de la terreur. De fait, revenants, vampires, fête des morts, réincarnations, sorcières et miroirs ne s'écartent guère des sujets familiers des romantiques, mais s'accommodent aisément du style paradoxalement réaliste.

La croyance qui nous intéresse s'inspire encore pleinement des sujets séculaires en tant que facteur incontournable de la peur tout en prenant pour cadre un fantastique de l'horreur avant-gardiste tel que le présente le récit « Les Morts se vengent ». Avec ce conte, Vignon offre un extraordinaire qui sait renaître des traditions, symbole d'une croyance et d'un genre en constante évolution.

C Henri Rivière

De la vie d'Henri Rivière, il ne reste dans les mémoires que sa profession d'officier de la marine française : « *Paris 1827- Hanoi 1883*, marin français. Il prit et défendit la citadelle de Hanoi (1882) ; il fut tué lors d'une sortie », informe *Le Petit Larousse Illustré*⁸⁹. Rien ne laisse supposer que ce marin mort pour la nation ait aussi été un important homme de lettres. Correspondant au journal *Liberté* et collaborateur à *La Revue des Deux Mondes*, il est également l'auteur de poèmes, d'essais, de pièces de théâtre, de romans et de nouvelles, dont quelques-unes furent appréciées pour leur inspiration fantastique.

Auteur réaliste, Rivière a toutefois, dans ses dernières années, atténué les détails dans le but de s'affranchir d'un décor pesant. Le mystère occupe tout le récit et, sur les traces de Poe, stimule le personnage en quête de vérité scientifique :

Dans toute la partie fantastique de son œuvre, explique L. Lemonnier, Henri Rivière reprend donc tous les thèmes de Poe : vision prémonitoire, image impérieuse. Et il met en œuvre à la manière de Poe : d'une vieille superstition, métempsychose ou divination des songes, il fait une vérité de psychologie expérimentale⁹⁰.

En effet, l'auteur s'appuie fréquemment sur la croyance qui nous occupe et disperse diverses réflexions superstitieuses. Ainsi, dans l'enquête policière du « Meurtrier d'Albertine Renouf » (1867), glisse-t-il : « Les pressentiments ne sont parfois que la probabilité raisonnée d'un malheur prochain⁹¹ », soit l'explication scientifique d'une logique superstitieuse. Ou encore : « Ceux qui souffrent ont besoin d'espérer et se font volontiers aux arrêts du hasard⁹² », écrit-il dans « L'Envoûtement ». La superstition est utilisée pour accompagner la réalité des faits, pour affirmer une vérité encore cachée que la science est sur le point de révéler. Pour P.-G. Castex, Rivière procède à la rationalisation de la croyance. La superstition est un point de départ aux récits fantastiques menant vers une réinterprétation de la réalité :

Selon l'auteur de ces récits, on ne doit pas nier la réalité des expériences qui, de tous temps, ont permis aux sorciers et aux magiciens de s'assurer un ascendant sur les foules naïves ; il faut seulement les interpréter à la lumière des connaissances positives. Rivière apporte d'ailleurs dans ses explications une fantaisie qui ne s'embarrasse d'aucune contradiction⁹³.

⁸⁹ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, 2009, p. 1639.

⁹⁰ L. Lemonnier, *Op. cit.*, p. 50.

⁹¹ H. Rivière, *Le Meurtrier d'Albertine Renouf. Les Derniers jours de Don Juan*, Michel-Lévy frères, Paris, 1867, p. 22.

⁹² « L'envoûtement », *Ibid.*, p. 267.

⁹³ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique...*, *Op. cit.*, p. 110.

Dans ce style sobre et direct épuré de toute *contradiction*, nous avons choisi d'étudier six nouvelles fantastiques⁹⁴ – « Pierrot » (1860), « Les Voix secrètes de Jacques Lambert » (1865), « Les Visions du lieutenant Féraud » (1865), « Le Rajeunissement » (1865), « Le Meurtrier d'Albertine Renouf » (1865), « L'Envoûtement » (1870) – dans lesquelles la superstition tient ce rôle de stimulant créatif.

1 La folie diabolique de « Pierrot »

Pour cette première incursion dans l'univers de Rivière, folie et superstition s'organisent autour de la figure dramatique du diable. Dans « Pierrot », paru en 1860, le personnage principal cherche à « réaliser le type impossible et grandiose du génie du mal⁹⁵ ».

Servieux est un homme sujet à la démence. Il raconte à son ami, le narrateur, ses deux premières expériences de la folie : l'une lors d'un naufrage (il eut la vision de sombrer) et la seconde qui relate comment il fut hanté par un homme fusillé, dont il pensait être responsable de la mort. Après la guérison de Servieux, les deux amis se retrouvent à une représentation dramatique de *Pierrot*, de laquelle l'homme sensible sort très impressionné. Il veut à son tour interpréter ce personnage qu'il pense être l'incarnation du diable. Il persuade une jeune saltimbanque, Alexandrine, de tenir le rôle de Colombine, et en tombe amoureux. Pierrot devient jaloux et égorge son rival, Polydore, sur scène. Servieux meurt en ayant recouvré la raison, conscient d'avoir agi sous l'impulsion de la folie.

La superstition est présente dès les premières visions de Servieux. Lorsqu'il est mêlé à l'affaire du fusillé, il est la proie de la malédiction professée par le condamné à mort, même s'il n'a été que témoin de l'affaire. « Je n'en veux à personne qu'à celui-là qui n'est pas du métier, aussi, quand je serai mort, il aura de mes nouvelles⁹⁶ », a annoncé le condamné.

La vision, dans laquelle apparaît le défunt ensanglanté peu de temps après l'exécution, donne raison à la malédiction. L'homme est hanté par le fantôme et entraîné vers un état de folie. Le médecin suppose alors l'influence de la superstition sur son malade : « [...] il fit tomber la conversation sur les superstitions habituelles aux marins, et, sans nier l'empire qu'elles pouvaient prendre sur l'imagination, il assignait cependant à chacune d'elles une cause raisonnable⁹⁷ ». Le docteur parvient à faire disparaître la vision en persuadant son patient

⁹⁴ Nous parlons également de « souffle » fantastique ou d'« inspiration » fantastique lorsque les caractéristiques du genre ne sont pas évidentes. Nous conservons néanmoins ces récits qui apportent une vue globale de l'œuvre de Rivière qui tend vers un extraordinaire déstabilisant.

⁹⁵ H. Rivière, *Pierrot. Caïn. L'Envoûtement* (1860), Michel-Lévy frères, Paris, 1870, p. 62.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

qu'elle provenait de son imagination. Néanmoins, ce dernier déclare ne pas s'être remis complètement de ses égarements et reste attiré par les sciences occultes qu'il côtoie, notamment dans ses lectures :

[...] j'ai gardé de mes deux accès de folie une excessive agitation d'esprit et un grand penchant pour le merveilleux. Je suis persuadé que nous pouvons nous mettre en communication avec des esprits bons ou mauvais, et que le voile qui nous les cache, déjà à demi soulevé par le magnétisme, le sera un jour tout à fait. Je me plais au récit d'aventures impossibles, aux créations féeriques des poètes, aux *Mille et Un Fantômes* d'Alexandre Dumas, à la *Peau de Chagrin* de Balzac, aux *Mémoires du Diable* de Frédéric Soulié, et par instants, enfin, je crois que le génie du mal peut s'incarner dans une forme humaine⁹⁸.

Ainsi, la superstition est envisagée par le protagoniste, sous couvert d'une explication scientifique. La frontière entre la fiction littéraire et la réalité disparaît progressivement, emportant au passage les constituants du fantastique (telle que la superstition), comme si les auteurs qu'il cite étaient des visionnaires dont les œuvres trouveraient un jour une explication rationalisée. La déduction de Servieux ressort d'une logique superstitieuse.

En conséquence, il possède sa propre interprétation des personnages de fiction et pense que le diable est systématiquement réincarné dans Pierrot, Polichinelle, etc. Le fou s'est mis en tête de voyager afin de vérifier sa théorie et s'interroge sur la manière de reconnaître le maître de l'enfer : « Est-il donc nécessaire que le diable, pour nous effrayer, ait, ainsi que les lui prêtent les vieilles légendes catholiques, des cornes sur la tête, des ailes de chauve-souris dans le dos et le pied fourchu⁹⁹ ? » Il en conclut que la physionomie du diable s'éloigne des croyances traditionnelles et repose sur d'autres caractéristiques plus difficiles à cerner : « C'est ainsi que se dessina lentement dans mon cerveau un génie du mal, grandiose et mélancolique, d'une irrésistible séduction, cynique et bouffon par instants, afin qu'il se relevât plus haut après être tombé¹⁰⁰. » Le Malin a pris des formes moins triviales pour mieux tromper sa victime.

Servieux se prend à jouer le rôle lui-même, désireux de produire plus d'effroi que le diable : « Je ne voulus plus être ce Pierrot qui tremble devant un horrible et naïf diable à queue rouge et à cornes ; je voulus que le diable tremblât devant moi¹⁰¹. » Il fait même davantage, puisqu'il s'affranchit totalement de l'âme humaine pour endosser celle du personnage diabolique de fiction, il ne distingue plus alors si c'est l'homme ou le démon qui est tombé amoureux de Colombine : « Je ne sais cependant si c'est moi ou si c'est Pierrot qui l'aime. Je n'ai point d'opinion sur cette femme, j'ignore aujourd'hui si elle est telle que la voit

⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

mon imagination, ou telle que la réalité me la montre¹⁰² », confie-t-il dans une lettre adressée à son ami (le narrateur de la nouvelle) qu'il signe par « Pierrot ».

Qui plus est, Servieux pense être doué de « pressentiments¹⁰³ » : cette faculté surnaturelle l'aurait informé de la venue de son ami à sa représentation.

Tout événement, toute situation, tout comportement est interprété au regard de la superstition. Ainsi, l'acteur pense que son amour pour Colombine est une punition de Dieu pour avoir percé les mystères du monde : « On ne touche point impunément à l'arbre de la science. Lorsqu'on est descendu dans les profondeurs du mal, on n'en peut remonter¹⁰⁴ [...] ». Servieux est conscient d'avoir enfreint la loi de Dieu et subit la sanction d'un amour sans retour. Son obstination à chercher les secrets de l'univers l'a mené jusqu'au diable, celui-là même qu'il incarne sur scène.

Sa ressemblance avec le démon est telle que Polydore est effrayé par le jeu de son confrère comédien : « Quand je joue avec lui et qu'il me regarde, il me fait l'effet du diable¹⁰⁵. » Une crainte justifiée, puisque Pierrot le tue sur scène peu de temps après. Servieux, sous les traits du diable, laisse s'exprimer sa pulsion meurtrière.

Cette fois encore, fiction et réalité se mêlent. Lors du meurtre, le public peine à envisager la réalité du décès, car le théâtre est le lieu de la vraisemblance, celui du faux imitant le vrai : « [...] la foule, surexcitée par la soirée, avait plutôt été tentée de croire à un événement fantastique qu'à un assassinat réel¹⁰⁶ ». Le vrai a fini par prendre les apparences du faux.

Servieux explique son geste par l'intrusion du diable dans son corps lorsqu'il avait assisté à une première représentation de Pierrot. À partir de ce moment-là, il perd la raison et constate, avant de mourir, qu'il avait effectivement « le génie de la folie¹⁰⁷ ». La démence a été poussée à son paroxysme. En admettant la folie, Servieux compromet le fantastique de l'histoire : son jeu sur scène n'aurait pas été guidé par le diable incarné en lui, mais par son délire. À moins que l'aveu de cette démence ne soit une nouvelle ruse du démon ? Faire croire que le malin n'y est pour rien alors qu'il a vraiment pris possession du corps de sa victime.

À la manière de « Deux acteurs pour un rôle » (1841) de Gautier, la limite fiction/réel est altérée par la représentation, le jeu des comédiens et la scène théâtrale, un phénomène

¹⁰² *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

renforcé par la figure emblématique de la superstition qu'est le diable. Rivière a dépassé la traditionnelle apparence du roi de l'enfer pour ne s'attarder que sur son esprit maléfique. Les visions et les pressentiments ajoutent une part de magie à l'aventure de Servieux, puisqu'il est systématiquement ballotté entre les interprétations surnaturelles et psychiatriques. Les deux points de vue s'affrontent jusqu'à son dernier souffle, laissant soupçonner une grave maladie mentale, sans que ne s'annule pour autant l'hypothèse d'une machination infernale. La superstition participe à cette ambiguïté où même le protagoniste doute de lui-même, de ce qu'il est.

2 Les *Méprises* superstitieuses

Les visions et le diable sont de nouveau au cœur de certains récits fantastiques de Rivière dans *Les Méprises du Cœur*. Ce recueil de 1865, qui contient trois nouvelles fantastiques sur cinq récits¹⁰⁸, développe des thèmes déjà appréciés de l'auteur. Nous avons retenu « Les Voix secrètes de Jacques Lambert », « Les Visions du lieutenant Féraud » et « Le Rajeunissement » où la croyance, au même titre que dans « Pierrot », sert d'élément de base au fantastique.

a Visions et prémonitions mortelles

Dans « Les Voix secrètes de Jacques Lambert », la superstition annonce les événements funestes participant au souffle fantastique.

Jacques Lambert se croit chargé de venger la mort d'un ami, car le défunt – au cours d'une vision – lui en a fait la demande. Suite à cet événement, c'est également l'apparition du meurtrier qui hante ses pensées. Il découvre, quelque temps avant ses fiançailles, que l'homme en question, M. de Girard, existe réellement, qu'il fut le prétendant de sa future épouse (avec lequel elle avait refusé de se marier) et qu'il a en effet tué son ami. Lambert décède lors de leur duel.

Rivière utilise des procédés de la superstition déjà employés pour « Pierrot ». Pas de diable dans ce récit, mais des pressentiments et des visions qui animent l'intrigue.

Les pressentiments de la mort de l'ami de Jacques Lambert ouvrent l'aventure fantastique. À l'approche du lieu de rendez-vous, il « pressent » la mésaventure de son ami qui, certes, vient d'expirer.

¹⁰⁸ Nous avons écarté « Les Méprises du Cœur » et « Terre et Mer ».

Les visions du protagoniste qui s'ensuivent accentuent le climat étrange qui entoure la disparition de l'ami. Au cours de la première apparition, le défunt demande à être vengé, mais cette illusion est discréditée : Jacques soupçonne une méprise de ses sens et remet en question ses propres facultés. La vision serait intérieure, et non le produit d'un phénomène surnaturel extérieur.

Pour sa seconde vision, Jacques met plus de temps à se remettre en question. La vue du meurtrier le déstabilise puisqu'il ne se souvient pas l'avoir rencontré auparavant : « Cela troublait Lambert et le rejetait dans le doute¹⁰⁹ », décrit le narrateur. De plus, cette vision est accompagnée de magie, semant d'autant plus le doute dans son esprit. Il a des prémonitions qui annoncent la suite des événements : « Il lui semblait pourtant, qu'elle était pour lui un danger futur, et que ce sombre personnage entrerait tôt ou tard dans sa vie d'une façon redoutable¹¹⁰. » Il finit tout de même par réviser son jugement superstitieux, ne voyant là « qu'une coïncidence spécieuse qui l'avait induit en erreur¹¹¹ ». L'image du meurtrier se serait imprimée dans sa mémoire à son insu.

Pourtant, le protagoniste n'est pas hermétique aux croyances alternatives. Même s'il lutte contre lui-même pour expliquer rationnellement les phénomènes, il reste enclin à des pensées occultes. Le rêve prémonitoire, par exemple, prend une dimension scientifique alors qu'il n'est rien de moins qu'une conviction irrationnelle. Ainsi, Jacques explique de manière très assurée : « On peut dire que les songes annoncent l'avenir, car, si les circonstances auxquelles ils ont trait se présentent, ils ont sur nous une influence d'habitude¹¹². »

Le protagoniste exprime de nombreuses certitudes similaires à celles du rêve prémonitoire, oscillant entre raison et superstition. Il affirme à ce sujet que les adversaires se détestent par instinct, avant même de s'être rencontrés : « Si tous deux se haïssaient sans cause, n'était-ce point que le vengeur et le meurtrier se devinaient d'instinct¹¹³ ? » La haine entre Jacques et le meurtrier de son ami serait innée ; une constatation qui plonge le *vengeur* dans un doute envoûtant peuplé de « chimères » :

Puisque ses souvenirs, scrutés sans relâche, ne lui fournissaient aucun indice positif, puisqu'il ne pouvait appuyer sur aucun fait une accusation plausible, il était aussi fou que coupable de ne point s'arracher à des chimères ; mais c'est en vain qu'il se raisonnait lui-même : il se

¹⁰⁹ H. Rivière, *Les Méprises du Cœur*, Michel-Lévy frères, Paris, 1865, p. 92.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Ibid.*, p. 96.

¹¹³ *Ibid.*, p. 110.

complaisait fatalement à ces chimères. Elles l'attiraient comme un abîme de doute au fond duquel il voulait malgré lui descendre¹¹⁴.

La réalité s'est finalement imposée par la réminiscence d'une scène passée. Les deux hommes se sont rencontrés peu de temps avant le meurtre, autour d'une table de jeu. Jacques se résout à croire en la réalité et à délaisser les *chimères* assassines : « Cette ressemblance fatale ne provenait ni d'un hasard ni du caprice de son imagination¹¹⁵ », mais il peine à se détacher de l'idée d'une destinée inéluctable. Il ressent un besoin irrépissable de se battre en duel contre le meurtrier de son ami, évoquant une « fatalité à laquelle on ne déroge pas¹¹⁶. » Il ne tient bientôt plus à venger son ami, mais à faire honneur à son projet de duel. La croyance qui l'emmenait au fond de l'abîme a peu à peu disparu pour laisser place à des valeurs liées à l'honneur qui lui ont coûté la vie.

« Les Voix secrètes de Jacques Lambert » est un récit parsemé de superstition. Pour autant, la croyance s'affaiblit au profit d'une démystification de l'irrationnel, ayant pour conséquence d'annuler simultanément tout souffle fantastique. La première partie du récit prend appui sur les visions du protagoniste, immergeant l'histoire dans l'extraordinaire et dans une superstition réinventée des fantômes ; mais la réalité reprend ses droits dans la seconde partie, faisant basculer le personnage de l'incertitude effrayante causée par les *chimères* aux certitudes morales engendrant la mort.

b Superstition et prise de stupéfiants

Dans le second récit fantastique du recueil, « Les Visions du lieutenant Féraud », l'extraordinaire émane des hallucinations provoquées par l'usage de médicaments. Nous retrouvons un fantastique semblable à celui du « Club des Haschischins » (1846) de Gautier dans lequel les visions sous l'emprise de la drogue provoquent un fantastique déstabilisant. Le lieutenant Féraud explique à des amis les effets de certaines drogues sur la pensée. Ils en font à leur tour l'expérience et se confrontent à des phénomènes inquiétants. Quelque temps plus tard, le narrateur retrouve le lieutenant Féraud sur un champ de bataille. Ce dernier a définitivement arrêté la prise de stupéfiants, mais prédit sa mort pour le lendemain en tenant compte d'une ancienne vision. Féraud meurt, donnant raison à ses hallucinations.

Au cours de la démonstration qui occupe la première partie de la nouvelle, le Lieutenant propose la prise de médicament à l'un des convives (un professeur) et l'interroge

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

sur ses croyances : « – En votre qualité de philosophe, vous ne devez pas être superstitieux ? – Je ne crois pas l'être non plus. – Eh bien ! Vous allez probablement le devenir¹¹⁷. » La drogue a pour effet de révéler les croyances superstitieuses individuelles. L'invité assiste alors à un effrayant sabbat moyenâgeux. Cette vision dépend du produit consommé, de la culture, de la mémoire et de la religion de l'expérimentateur. Le lieutenant Féraud explique :

S'il pouvait se trouver un homme qui n'eût l'idée d'aucune religion, cet homme, mené au sabbat, n'apercevrait, en dépit de toute friction et de tout breuvage, le diable sous aucune forme, ou plutôt, puisque nous avons tous inné en nous cet instinct qui nous fait croire à l'existence de la divinité, il verrait sinon le diable, du moins Dieu sous une forme assurément fort intéressante, car elle serait tout à fait neuve¹¹⁸.

La superstition intervient plus spécifiquement en fonction de l'individu qu'en fonction de la drogue. Selon le Lieutenant, les stupéfiants révèlent tous des craintes superstitieuses, à plus ou moins grande échelle, et permettent de conjurer l'ennui de la réalité.

Le lieutenant interprète la réalité à la lumière des croyances, qu'elles soient engendrées par la drogue ou propres à la pensée de l'individu. C'est ainsi qu'il interprète sa mort prochaine. De même, le narrateur – et ami de l'officier – présage cette fin funeste. La veille d'une bataille, il est pris de « tristes pressentiments¹¹⁹ » au sujet de son ami. Le décès de Féraud vient confirmer les pressentiments et les visions qu'il jugeait prémonitoires. En effet, « l'apparition ne l'avait pas trompé¹²⁰. »

Dans « Les Visions du lieutenant Féraud », l'usage de stupéfiants (initialement pour se divertir) a pour conséquence d'inscrire la pensée du Lieutenant dans des certitudes superstitieuses. Le monde est codé et les visions permettent de prédire l'avenir.

c Le retour du diable

Pour le troisième récit inspiré du fantastique, « Le Rajeunissement » revient sur un thème déjà abordé dans « Pierrot », mais différent des deux autres nouvelles du recueil : l'intrusion du diable.

Le récit se déroule en 1782. Satan apparaît aux douze coups de minuit et rend à un vieillard son apparence de jeune homme. Malgré ses efforts, le protagoniste n'arrive pas à se faire accepter dans la société, car il a conservé des manières désuètes en total désaccord avec sa nouvelle physionomie. Profitant de sa jeunesse retrouvée, il courtise une jeune femme,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 244.

mais le cœur de celle-ci est déjà pris. Pour séparer les amoureux, il leur révèle qu'ils sont déjà unis par le sang : ils sont frère et sœur. Ce secret de famille coûte la vie au protagoniste, tué par l'amant. Mais le vieil homme se réveille et constate que toute cette mise en scène était le produit de son imagination : il dormait.

« Le Rajeunissement » ne contient aucune vision telle que nous avons pu en rencontrer dans plusieurs textes précédents. En revanche, comme dans le premier récit fantastique de Rivière, la superstition provient de l'intervention satanique. L'heure fatidique est minuit, soit l'heure du diable par excellence. Pour autant, l'usage d'éléments traditionnels relatifs à Satan s'arrête là : comme pour « Pierrot », l'auteur épure la figure diabolique des clichés superstitieux et atténue les évidences. Le diable est-il réellement apparu au vieillard, ou n'intervient-il qu'au cours d'une dérive onirique ? Le rêve n'a-t-il pas fait accéder le vieil homme à ses désirs les plus secrets ? Ou bien est-ce une ruse du diable pour faire croire au délire ?

La superstition accompagne le flou de l'aventure, laissant planer le doute sur l'authenticité des événements rapportés. La présence du diable, concluant un pacte avec un être désespéré est un classique de la croyance que Rivière a réinterprété en ajoutant la dimension onirique, propice au souffle fantastique.

Dans ce recueil des *Méprises*, la superstition est un pilier du fantastique. Elle annonce les événements funestes (« Les Voix secrètes de Jacques Lambert », « Les Visions du lieutenant Féraud ») par l'intermédiaire de visions et de pressentiments, ou s'en remet à la figure incontournable du maître de l'enfer (« Le Rajeunissement ») sans tomber dans les clichés de la croyance. Elle intervient simultanément au fantastique et s'efface lorsqu'il faut privilégier le doute (« Le Rajeunissement ») ou laisser la réalité reprendre ses droits (« Les Voix secrètes de Jacques Lambert »). Enfin, elle constitue un raisonnement à part entière, offrant au personnage un éclaircissement sur les mystères de notre monde (« Les Visions du lieutenant Féraud »).

3 Une fausse piste superstitieuse

En ce qui concerne « Le Meurtrier d'Albertine Renouf », paru en 1867, Rivière a complètement modifié son approche du mystère au profit d'une écriture tendant vers le récit policier à la manière d'Edgar Poe et de son « Double Assassinat rue Morgue ».

Au petit matin, Isidore Renouf trouve à ses côtés sa femme assassinée dans le lit conjugal, alors qu'il n'a pas entendu le meurtrier agir. Tout pousse à croire qu'il est lui-même l'auteur du crime, ayant agi sous l'impulsion d'une crise de somnambulisme. Le policier qui enquête

sur cette affaire le croit toutefois innocent et le persuade de la culpabilité d'un autre homme. Ils complotent ensemble l'arrestation de ce meurtrier qui retourne sur les lieux pour tuer à nouveau. Le coupable est surpris par la police alors qu'il s'apprête à poignarder M. Renouf. La superstition n'intervient que brièvement dans cette enquête policière, mais tient un rôle important dans la préparation des événements et du mystère qui les entoure.

La veille du drame, les époux parlent simultanément de vampires et de somnambules : ils mélangent les phénomènes extraordinaires et pathologiques. Suite à cette discussion sur l'étrange, la première hypothèse qui s'offre au lecteur pour expliquer le meurtre de Mme Renouf est celle d'un coupable extraordinaire : soit c'est le fait d'un être surnaturel, soit c'est celui du mari en proie au somnambulisme et dont les actes ne lui sont pas restés en mémoire. Mais rapidement, le tact avec lequel réagit l'époux ne laisse plus de doute sur l'identité de l'auteur du crime. En se croyant coupable, il n'évoquera plus jamais d'hypothèse irrationnelle. L'enquêteur, à son tour, n'envisage rien d'extraordinaire dans cet assassinat et suppose l'existence d'un meurtrier très rusé.

Ce récit policier ne relève pas véritablement du fantastique, mais il a permis de mettre en évidence l'amusement de Rivière à tromper son lecteur : le début de l'histoire annonçait des événements teintés de surnaturel, qui, au fil de la lecture, se sont estompés. Le meurtrier, d'abord présenté comme probable vampire, puis comme somnambule, se révèle être un prétendant jaloux. La réalité clôt l'enquête alors que le début du récit s'aventurait sur le terrain du fantastique et de la superstition.

4 L'envoûtement justicier

Enfin, pour terminer cette étude des œuvres fantastiques de Rivière, nous nous arrêtons sur une nouvelle au titre séduisant : « L'Envoûtement », parue en 1870. Le réalisme occupe une grande place dans ce récit, produisant une entrée en matière très soignée.

Guilda, bohémienne, et Jean-Pierre, sans famille et livré à lui-même, sont deux marginaux du village qui se sont mariés. Le jeune époux, conscient de la beauté de sa femme, tente de tuer le juge de la commune par jalousie, car il le soupçonne de courtiser Guilda. Manquant sa cible, il est pendu deux jours plus tard. Le juge avait effectivement fait des avances à la jeune femme et craint les conséquences d'une révélation publique pour sa réputation et sa vie : la peine de mort à l'encontre de Jean-Pierre devait donc le sauver. Mais, Guilda, qui a promis de venger l'injustice, pratique *l'envoûtement*. En modelant de la terre glaise et en lui donnant le visage du bourreau, elle agit sur ce dernier. Ainsi, chaque soir, elle use de magie noire et fait subir au juge de terribles souffrances dans tout le corps en enfonçant

des pics dans la poupée de glaise. La sorcière s'affaiblit progressivement, mais malgré son internement dans un hôpital d'aliénés, elle perpétue le supplice et parvient à tuer sa victime. Elle rend son dernier souffle trente minutes après l'accomplissement de sa vengeance.

La superstition habite l'ensemble du conte et se présente sous des formes variées. L'auteur a choisi des personnages isolés, comme Guilda, aux origines bohémiennes qui renvoient à la réputation d'un peuple coutumier des pratiques magiques. Dès les premières descriptions, c'est cette caractéristique qui est mise en avant. Les vieilles femmes bohémiennes sont alors des « sorcières¹²¹ » et l'ensemble de cette population génère la peur de l'inconnu : « Qu'il s'agit pour eux de gagner leur vie ou de faire un mauvais coup, ils étaient tour à tour humbles et effrontés, astucieux et voleurs. Aussi inspiraient-ils partout une extrême défiance, beaucoup de curiosité et une espèce de crainte superstitieuse¹²². » Une *crainte superstitieuse* amplifiée par l'isolement de la misérable maison de Guilda ainsi que par la magie dont elle fait couramment usage. Elle tire les cartes « selon les règles cabalistiques¹²³ » lorsqu'elle est triste, et c'est ni plus ni moins le portrait d'une sorcière que le narrateur brosse de la jeune veuve :

Elle ne demandait pourtant pas l'aumône et vivait dans sa mesure comme dans une tanière. Elle y avait pour seuls commensaux un chat noir et une chouette, et l'on pouvait voir par les chauds rayons du jour des lézards et des crapauds monter familièrement sur le rebord de la fenêtre. Elle avait ainsi autour d'elle tout l'attirail d'une sorcière, et ne tarda point à passer pour telle¹²⁴.

En outre, le fils du juge ressent des craintes *superstitieuses* en s'approchant de la maison de Guilda : « Tout en marchant, Alfred d'Oncières se défendait mal de certaines idées superstitieuses. Il se rappelait, malgré-lui, les récits fantastiques qui bercent souvent notre enfance, et dont les lointaines impressions se réveillent et grandissent parfois tout d'un coup dans la solitude¹²⁵. »

Une peur *réveillée* et *agrandie* par la vue des pratiques magiques, car le jeune homme est témoin de l'*envoûtement*. La sorcière a modelé une représentation du juge en terre glaise, sur laquelle elle exerce des actes de torture :

Il avait assisté à cette criminelle opération des sorciers d'autrefois qu'on appelait l'*envoûtement*, et qui déterminait à distance et dans un temps régulier la mort de la victime. Certes, à l'envisager en lui-même, ce meurtre entrepris sur une image n'était qu'une jonglerie puérile ; mais les effets qu'il avait pu constater n'en étaient pas moins réels et terribles¹²⁶.

¹²¹ H. Rivière, *Op. cit.*, Pierrot..., p. 255.

¹²² *Id.*

¹²³ *Ibid.*, p. 269.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 290.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 299.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 302.

La naïveté de la croyance est supplantée par la conséquence de la cruauté des actes puisque le juge souffre en même temps que sont portés les coups de la sorcière sur l'effigie en terre glaise.

Le jeune homme, de son métier substitut du procureur, oscille entre la réalité de ce qu'il a vu et les conséquences du phénomène au regard du reste du monde, étant donné qu'« un président envoûté en plein XIX^e siècle, c'était à la fois ridicule et honteux pour la magistrature toute entière¹²⁷. »

L'explication du médecin de campagne est pourtant de l'ordre du *ridicule* et du *honteux*, à en juger ses théories : le fluide du cerveau dérangé de Guilda arrive à contaminer le président par l'exaltation de sa méchanceté. Une thèse que confirme le médecin de l'asile d'aliénés où la sorcière est envoyée quand il fait prévenir le juge de ses attaques : « Il faut que votre père puisse résister quelque temps encore. Si elle meurt avant lui, il est sauvé¹²⁸. » Le monde judiciaire moque l'hypothèse d'un acte de sorcellerie, alors que la médecine envisage l'influence de Guilda comme étant la cause du mal qui tue le juge à petit feu. La mort quasi simultanée du président et de Guilda confirme le diagnostic magique, et le médecin de campagne n'envisage aucune autre explication plus plausible : « – Il y a peut-être, répondit le docteur, de mystérieuses vengeances qui ne tombent pas sous l'action de la justice, que la science n'explique qu'à demi, mais que Dieu permet¹²⁹. » L'homme de science souligne le doute et l'existence de phénomènes situés au-delà des frontières de l'univers connu. Il met également en avant la religion – puisque *Dieu permet* –, sans mentionner la superstition : les faits sont suffisamment étranges pour ne pas tomber dans la crédulité. S'il y a incompréhension de l'extraordinaire, c'est forcément sous l'œil bienveillant du Seigneur. C'est par cette dernière touche d'ironie que se clôt le conte.

Pour cet ultime récit, Rivière se positionne tout autant comme auteur réaliste que fantastique. Toute la première partie de « L'Envoûtement » repose sur des points d'ancrage dans le réel. L'entrée en scène du fantastique est soigneusement préparée avant l'intervention des événements extraordinaires. Qui aurait songé que cette jeune bohémienne, fille et épouse dévouée et aimante, deviendrait cette folle sorcière vengeresse et meurtrière ? L'auteur a fait passer son personnage de l'innocence de la réalité à la cruauté surnaturelle de la magie noire. La superstition va crescendo dans la vengeance, parallèlement à l'amplification de la rage qui anime la veuve. Rivière a exploité la superstition relative aux Bohémiens à son plus haut

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 309.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 311.

niveau, ne laissant aucun doute sur la nature du mal qui a tué le juge et contre laquelle la pensée rationnelle n'a eu aucun poids.

Ce dernier récit d'inspiration fantastique repose sur une imposante part de réel qui est peu à peu remise en question par l'intervention de la superstition. Le titre de la nouvelle a tenu ses promesses, et *l'envoûtement*, acte magique et superstitieux par excellence¹³⁰, a fait de ce conte fantastique une aventure maléfique troublante.

* *
*

Henri Rivière n'est pas un auteur fantastique prolifique, et ses quelques œuvres qui s'apparentent au genre n'en contiennent parfois qu'un timide « souffle ». Le réalisme tend à reprendre le pas sur l'extraordinaire, comme dans « Les Voix secrètes de Jacques Lambert », « Le Meurtrier d'Albertine Renouf » ou « L'Envoûtement ». La superstition apparaît toutefois simultanément au fantastique et lorsque celui-ci s'affaiblit, la croyance s'estompe d'autant.

En revanche, lorsque le fantastique est davantage prononcé, le décor réaliste est relégué au rang d'accessoire et Rivière donne à la superstition une place prépondérante. Comme l'a remarqué P.-G. Castex : « [...] il éclaire la vie secrète des âmes et néglige le cadre matériel¹³¹ ». Fantômes, diables, pressentiments, visions, magie, tout autant d'attributs de *la vie secrète des âmes* qui se jouent des personnages et les font sombrer dans une incertitude permanente. Le protagoniste de « Pierrot » doute finalement de sa propre bonne foi : ruse du démon ou folie meurtrière ? Jacques Lambert, quant à lui, parle d'une *méprise des sens*. Le lieutenant Féraud, pour sa part, croit en l'existence d'une vérité cachée : l'homme est victime d'une réalité trompeuse. Seuls les effets de la drogue permettent d'accéder aux superstitions salvatrices, celles qui distraient les expérimentateurs de l'ennui de la réalité. Un espoir qui domine aussi chez le protagoniste du « Rajeunissement » à qui la croyance apporte une solution transitoire aux fantasmes de ce vieil homme désespéré.

Quelle que soit la nature de la superstition employée, Rivière lui attribue une place primordiale dans ses aventures fantastiques ; elle tient le rôle de moteur créatif.

¹³⁰ Selon *Le Dictionnaire des superstitions*, l'envoûtement est une pratique séculaire très répandue : « Envoûter c'est généralement pratiquer un maléfice en faisant subir à une figurine symbolisant l'ennemi ou le rival des atteintes ou des tourments irréversibles. [...] Couramment utilisée au Moyen Âge, cette pratique diffusée par des sorciers s'est peu à peu propagée dans nos campagnes où elle sévissait encore jusqu'au milieu du XX^e siècle. [...] Efficace ou pas, l'envoûtement mobilise de nombreux prêtres exorciseurs. » Édition Contre-Dires, Paris, 2011, p. 179.

¹³¹ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique...*, *Op. cit.*, p. 117.

L'étude de ces trois auteurs fréquemment omis par les critiques littéraires met en avant la difficulté d'associer une écriture réaliste aux extravagances du fantastique. Erckmann-Chatrian et Henri Rivière proposent des récits contenant, pour la plupart, un « souffle » fantastique où le réalisme relègue souvent l'extraordinaire au second plan. C'est pourquoi, pour J.-B. Baronian, l'expérience fantastique n'est pour ces écrivains qu'un amusement littéraire résultant d'un style surfait et peu convaincant :

Le fantastique tenu pour un simple excitant narratif, on le retrouvera sous la plume de quelques écrivains de l'époque dont le nom n'a même plus le privilège d'être cité dans les manuels d'histoire littéraire. C'est souvent à juste titre, tant on sent le côté fabriqué des textes qu'ils publient, leur incapacité de construire un récit plausible et d'aller au-delà des archétypes. Et, chose plus grave encore, c'est du mauvais Hoffmann conjugué avec du mauvais Poe. Le mélange n'a rien d'exaltant. Au contraire, il a tout du pétard mouillé et le fantastique, à ce régime, n'est qu'un ornement froid et squelettique¹³².

Nous remarquons toutefois que certains contes issus de cette critiquable *excitation narrative* offrent un véritable fantastique. « Hugues-le-Loup » d'Erckmann-Chatrian ou « Pierrot » d'H. Rivière associent une écriture de la réalité aux déstabilisations de l'incompréhensible ; une union que Cl. Vignon réalise avec aisance de manière plus systématique.

Malgré un affranchissement des émois romantiques, le réalisme de ce milieu de siècle demeure hanté par l'initiateur allemand dont les croyances traditionnelles ne sont pas encore éteintes. En effet, la superstition, déjà très présente dans l'œuvre d'E.T.A Hoffmann puis dans les contes de ses héritiers romantiques, se retrouve également fortement imprégnée dans les histoires que nous venons de parcourir. Métempsychose, réincarnation, lycanthropie, vampirisme, magie noire, sorcières, revenants, diable, pressentiments, visions, objets magiques animent les pages de ce nouveau fantastique épuré. Le style est devenu sobre et s'est mis au service de la terreur, mais l'humour sous-jacent s'est effacé et a laissé place aux imaginaires avant-gardistes d'un réalisme, tel celui de Cl. Vignon, remodelant les croyances traditionnelles. Pour Erckmann-Chatrian, elles sont plus usitées que le fantastique lui-même, et dans les contes d'H. Rivière elles jouent le rôle de stimulant créatif.

Les superstitions, trompeuses ou salvatrices, restent des éléments immuables du fantastique. Elles se sont adaptées à une nouvelle inspiration réaliste en intervenant épisodiquement dans l'aventure afin de ne pas étouffer un genre qui est, par définition, tout sauf incroyable.

¹³² J.-P. Baronian, *Op. cit.*, p. 105.

III Auguste Villiers de l'Isle-Adam

Ami de Mallarmé, passionné de Wagner, de Baudelaire et de Poe, inspirateur du symbolisme et l'un des initiateurs de la science-fiction avec *L'Ève future*, Auguste Villiers de l'Isle-Adam est une autre grande figure du siècle qui fut pourtant négligée de son vivant par le grand public. Ses *Contes cruels* (1883) l'ont révélé, mais ne lui ont pas apporté la célébrité que nous lui connaissons actuellement. Quelques littérateurs parmi ses contemporains ont en revanche reconnu en lui le génie littéraire, à l'exemple de Huysmans dont le héros d'*À Rebours*, des Esseintes, fait l'éloge de l'auteur de la cruauté, se nourrissant de son esprit décadent.

La postérité de Villiers nous propose aujourd'hui l'image d'un joyau négligé par son siècle, d'un homme vivant dans un rythme effréné et aux passions variées qu'il retranscrit dans ses œuvres. Ainsi, J.-B. Baronian présente un auteur curieux, insatiable, en éternel mouvement :

Tout chez lui est un paradoxe : il est fasciné par la vie des moines bénédictins et, en même temps, il fréquente Alexandre Dumas fils avec l'espoir que ses pièces de théâtre pourront, grâce à l'influence du maître, être montrées. Il s'intéresse à l'ésotérisme, s'emballe pour la musique de Wagner, se lie avec Victor Hugo, s'amourache d'une des filles de Gautier, est pris de passion pour Anna Eyre (une Anglaise), fonde telle revue où réalisme et naturalisme font la pluie et le beau temps, écrit dans un journal communiste avant de prôner tout aussitôt le légitimisme, se porte candidat aux élections municipales de Paris (dans le XVII^e arrondissement), encense Allan Kardec, se laisse entraîner sur les chemins occultes d'Éliphas Lévi, travaille pour la Comédie-Française, découvre Mallarmé, puis Huysmans, puis Charles Cros, puis Alphonse Daudet, puis Anatole France, puis Camille Saint-Saëns, puis celui-ci, puis celui-là – et écrit, et écrit encore et n'arrête pas d'écrire¹...

Nous retenons de lui le portrait d'un homme dispersé, à l'image de ses *Contes Cruels* où de nombreux styles se marient, notamment quelques trésors de littérature fantastique inspirés par la noirceur de Poe et les courants occultes et spiritiques à la mode. Cette approche de la fiction fait écho à ses désillusions dans lesquelles s'exprime une pensée sombre et pessimiste. Comme le remarque P.-G. Castex : « Ainsi, dans ces textes, Villiers, au lieu de nous plonger dans un univers idéal, peint la vie terrestre sous un aspect fantastique, et ce désespérant spectacle lui inspire des pensées de total renoncement². »

Parmi son imposante œuvre, nous ne dénombrons que peu de récits brefs appartenant au genre qui nous occupe avec seulement deux contes qui répondent à ses caractéristiques, « L'Intersigne » et « Véra ». Moins d'une dizaine d'autres récits ne révèlent qu'un souffle fantastique, mais témoignent de l'originalité de cet auteur dans son intérêt à l'existence sous

¹ J.-B. Baronian, *Op. cit.*, p. 116.

² P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 364.

un angle mystérieux. « Il traversa ce monde en somnambule, ne voyant rien de ce que nous voyons et voyant ce qu'il ne nous est pas permis de voir³ », écrit A. France, comme si Villiers possédait une prédisposition aux phénomènes étranges et magiques, favorables aux pensées superstitieuses, qu'il met au service de son cruel cynisme.

A Victoire de la superstition sur le scepticisme

En 1867, bien avant la première publication des *Contes Cruels* qui feront sa célébrité, Villiers insère des théories occultes et de l'extraordinaire dans le long récit, « Claire Lenoir », initialement publié dans la *Revue des Lettres et des Arts*, puis intégré dans *Tribulat Bonhomet* en 1887.

Le protagoniste, Tribulat Bonhomet, est un savant dont les principes reposent uniquement sur des faits avérés, ancrés dans la réalité. Au cours d'un séjour chez des amis, M. et Mme Lenoir, il confronte ses opinions cartésiennes à celles, plus ésotériques, de ses hôtes. L'invité campe sur ses positions et moque celles du couple, jusqu'à ce que le maître des lieux décède subitement d'une attaque d'apoplexie. La veuve veille son défunt mari mais se prend mystérieusement d'épouvante face au cadavre. Témoin de la scène et effrayé à son tour sans se l'expliquer, Tribulat Bonhomet quitte définitivement la demeure, mais ne confie pas à ses lecteurs la raison de son départ. C'est avec l'approche de la mort de Mme Lenoir que les circonstances fantastiques sont expliquées. Ainsi, lorsqu'elle veillait son mari une année auparavant, celui-ci s'était relevé avec animosité en direction de sa femme pendant un bref instant, puis s'était recouché en émettant des bruits inquiétants. Effrayée, la veuve cria, ce qui causa également l'apeurement du docteur et sa fuite immédiate. Une année après cet événement, la vieille femme qui est sur le point de mourir craint que le spectre de son mari ne se venge d'une ancienne infidélité. Ses yeux, malades de longue date, confirment au savant cette théorie extraordinaire. Dans le regard de feu Mme Lenoir, Tribulat découvre la scène de vengeance : le défunt mari a effectivement puni l'adultère en décapitant l'amant. La veuve est décédée avec cette horrible vision gravée dans ses prunelles pourtant atteintes d'une forte cécité. La majeure partie du récit rapporte les conversations des trois personnages où chacun expose son opinion sur les problèmes existentiels, la métaphysique et l'occultisme.

³ A. France, *La Vie littéraire III*, Calmann-Lévy, Paris, 1907, p. 122.

Les convictions de Tribulat Bonhomet sont clairement établies dès les premières lignes : « Je hais les profanes, les squalides profanes, jusqu'à la mort⁴. » Le personnage exècre les croyances, qu'elles soient d'ordre pieux : « Mes idées religieuses se bornent à cette absurde conviction que Dieu a créé l'Homme et réciproquement⁵ », ou superstitieux :

Quant aux *fantômes*, je ne suis pas superstitieux ; je ne donne pas dans les insignifiantes balivernes des *intersignes*, à l'instar de tant d'hurluberlus, et je ne crois pas aux singeries frivoles des morts ; entre nous, cependant, je n'aime pas les cimetières ni les lieux trop sombres – ni les gens qui exagèrent⁶ !...

Dans ces derniers propos, Tribulat se contredit et dissimule son incohérence en terminant sur une note d'humour, avec le zeugma qui compare *cimetières*, *lieux sombres* et *gens qui exagèrent*. Il conclut également sur une tonalité badine : « C'est une simple maladie ; – Je suis un angoisseux⁷. » Pour le protagoniste, cette bizarrerie n'est donc pas aussi incompréhensible que les opinions qui animent les personnes croyantes, sa pathologie n'est qu'une *simple* manifestation passagère : il est avant tout un homme de science.

Contrairement à lui, M. Lenoir croit aux sciences occultes : « Je vis avec effroi qu'il s'apprêtait fort tranquillement à étaler, avec la plus grande complaisance du monde, toutes les superstitions dont il s'était infecté l'esprit⁸. » Tribulat appréhende les théories de son ami et attribue une connotation péjorative de la croyance qui nous intéresse. Le personnage en question est passionné par le mystère de la survie de l'âme après la mort. « Ses yeux brillaient de flammes superstitieuses⁹ ! », observe dédaigneusement le narrateur. Un rejet qui s'affirme davantage dans la description détaillée des convictions de son interlocuteur :

Le vieux scélérat croyait fermement, lui, aux coups frappés sur quelqu'un à distance, – aux passions brusquement excitées par la volonté du magnétiseur, – aux richesses artificielles, – aux douleurs d'enfantement factices, – aux fleurs empoisonnées par le regard, – enfin aux signes de l'Ésotérisme sacerdotal formulant la réprobation¹⁰.

Enfin, le titre du chapitre IX, à l'attention des centres d'intérêt de M. Lenoir, ne laisse plus de doute sur le mépris de l'homme de science : « Balourdises, indiscretions et stupidités (incroyables !...) de mon pauvre ami¹¹. »

⁴ A. Villiers de L'Isle-Adam, « Claire Lenoir », *Tribulat Bonhomet*, Éd. Tresse et Stock, Paris, 1887, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹¹ *Ibid.*, p. 129.

Pour autant, l'hôte ne perçoit pas l'ironie de son invité et répond avec aplomb aux questions existentielles que Tribulat s'amuse à lui poser. De l'avis de M. Lenoir, les phénomènes extraordinaires ont une part de vérité, de réalité pour ceux qui en sont témoins :

La puissance d'une imagination, d'un rêve, d'une vision, dépasse quelque fois les lois de la vie. La *Peur*, par exemple, l'idée seule de la Peur superstitieuse, *sans motif extérieur*, peut foudroyer un homme comme une pile électrique. Les choses vues par un visionnaire sont, au fond, *matérielles* pour lui à un degré aussi positif, tenez, – que le Soleil lui-même, cette lampe mystérieuse de tout ce système fantasmagorique de création, de disparition, de transformation¹² !

Claire Lenoir défend les pensées de son époux en prenant appui sur des propos de Voltaire pour démontrer combien le fabuleux n'est pas plus étonnant que le réel : « La résurrection est une idée toute naturelle : il n'est pas plus étonnant de naître deux fois *qu'une*¹³. » Cette phrase du philosophe des Lumières – que l'on retrouve également dans *L'Ève future* – représente l'ironie de l'auteur qui se moque insidieusement de ses pensées contradictoires en faisant référence à un éminent défenseur de la raison qui fustigeait toutes les croyances comme étant des superstitions. Villiers démontre ainsi que le raisonnement de Voltaire contient des paradoxes qui annulent ses principes. Il en va de même au sujet de Tribulat, dont les certitudes rationnelles sont ébranlées par la révélation faite par les yeux de la défunte.

Le protagoniste est en effet épouvanté par le caractère authentique de ce qu'il voit dans le regard de la morte, amplifiant considérablement sa *simple maladie*, exacerbant son état originel d'*angoisseux*. Sa rationalité s'efface au contact de l'extraordinaire : « Et la Science, la souriante vieille aux yeux clairs, à la logique un peu trop *désintéressée*, à la fraternelle embrassade, me ricanait à l'oreille qu'elle n'était, elle aussi, qu'un leurre de l'Inconnu qui nous guette et nous attend¹⁴. »

La superstition critiquée initialement par le narrateur est la grande victorieuse de ce récit dans lequel aucun personnage ne sort indemne, plongé dans l'univers superstitieux qui côtoie la réalité. La croyance se manifeste autant dans les remarques occultes du couple Lenoir, que dans des éléments plus précis, tels que le spectre vengeur ou les yeux pervertis de la défunte, passerelles vers l'au-delà et le monde des esprits.

Nous remarquons que « Claire Lenoir » n'est pas un conte fantastique répondant aux règles du genre du fait de sa longueur, en particulier, qui compromet l'effet perturbateur de l'évènement extraordinaire. Les nombreux dialogues essoufflent l'intrigue et influencent le lecteur sur les éventuelles péripéties finales. Nous pensons toutefois que ce premier récit

¹² *Ibid.*, p. 186.

¹³ *Ibid.*, p. 193. Propos de Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 266.

contient les principales préoccupations de l'auteur dans lesquelles la superstition occupe une place importante et qu'il sert d'introduction à l'analyse des quelques œuvres fantastiques qui seront publiées par la suite.

B Magie et somnambulisme

Le premier véritable conte fantastique de Villiers est « L'Intersigne », publié la même année que « Claire Lenoir » en 1867 dans la *Revue des Lettres et des Arts*, puis intégré dans *Les Contes cruels* de 1883.

Le narrateur rend visite à son ancien ami, un abbé. La nuit, il est réveillé par un coup frappé à sa porte : l'homme d'Église lui tend un manteau. Des signes funèbres (minuit ; oiseaux de nuit) l'avertissent de ne pas s'en emparer. Le protagoniste pense alors faire un cauchemar ou être sous l'effet d'un somnambulisme conscient.

Le lendemain, il est appelé à rentrer à Paris pour des affaires pressantes. En partant, sous une pluie battante, l'abbé insiste pour que son hôte se couvre de son manteau : le vieil homme n'a que peu de chemin à faire pour retourner chez lui alors que son ami entame un long voyage. Le protagoniste assiste alors à la même scène fantastique ponctuée de signes funèbres que la nuit précédente. Il accepte de porter le vêtement devant l'insistance de son ami, mais est particulièrement effrayé jusqu'à son arrivée au village voisin où il rend le manteau (l'habit est rapporté rapidement à son propriétaire par un intermédiaire). Arrivé à Paris, trois jours après son séjour en province, le protagoniste apprend par lettre de la servante de l'abbé, que ce dernier est mort des suites d'un mauvais coup de froid lors du départ de son invité.

Contrairement à « Claire Lenoir », le fantastique anime rapidement l'aventure du protagoniste et plonge le lecteur dans une atmosphère déstabilisante. La superstition intervient également dès les premières lignes du conte. Le narrateur met en avant le caractère surnaturel des propos qu'il va relater : « il était question de la *nature* de ces coïncidences extraordinaires, stupéfiantes, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes¹⁵. » Le titre, « L'intersigne », mettait déjà sur la voie d'une expérience en lien avec la croyance ; avec ces remarques et la volonté du narrateur de rapporter une histoire qui se veut « véridique¹⁶ », tout est mis en œuvre pour que le lecteur soit plongé dans un univers inquiétant où la réalité est constituée de codes symbolisant l'intrusion d'une force inconnue. Celle-ci se manifeste par

¹⁵ A. Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels*, C. Lévy, Paris, 1883, p. 239.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

des éléments du réel, connus pour être des signes d'un au-delà menaçant. Ainsi, minuit, l'heure de tous les dangers, s'associe à l'oiseau funèbre lors de la scène du manteau. Cette vision, que le protagoniste interprète comme un délire somnambulique se répète le lendemain : la même offrande provoque de nouveau l'intervention d'« une chouette aux yeux de phosphore¹⁷ ». Cette mise en garde surnaturelle inquiète le personnage qui avoue subir « l'horreur superstitieuse¹⁸ ».

La mort de l'abbé, engendrée par la privation de son manteau le soir de pluie confirme la portée maléfique des signes annonciateurs. L'intersigne représente donc le lien extraordinaire qui existe entre le vêtement et l'homme : il désigne le rapport entre le rêve et la réalité, le signe prémonitoire. Les vies des personnages sont conditionnées par la possession de ce manteau : en s'en séparant, le vieil homme a mis ses jours en danger. Cela va plus loin que le simple fait d'être préservé des intempéries : l'objet a le pouvoir d'un talisman. Les éléments étranges qui sont intervenus lors de la vision et de l'offrande y sont intimement attachés et mettent en garde contre les conséquences de l'échange. Le protagoniste les a mal interprétés, n'ayant vu là que l'effet du somnambulisme, niant la valeur magique du manteau.

Dans ce premier récit bref consacré exclusivement au fantastique, la superstition donne à Villiers l'élément surnaturel de l'aventure. En utilisant le manteau comme un talisman, l'auteur place son possesseur entre deux mondes : le réel dans lequel la vision est réduite à un phénomène pathologique qui trouve une explication rationnelle dans le somnambulisme ; et l'au-delà, exprimé par l'heure maléfique, l'intervention de l'animal funèbre et la mort concomitante de l'abbé engendrée par sa séparation de l'objet magique. La croyance populaire propose ainsi une seconde lecture du conte où chaque événement acquiert une double signification, à la fois dans le monde tangible et dans celui des esprits.

C Délire amoureux et superstitieux

Une ambivalence que l'auteur reprend dans « Véra », parue en 1874 dans *La Semaine parisienne*, avant d'être intégrée aux *Contes cruels* de 1883. La mort et, surtout, la persévérance de l'âme après le trépas sont des sujets qui hantent le protagoniste du conte qui se morfond de la mort de son épouse, Véra.

Le fantôme de cette femme éperdument aimée laisse des indices de sa présence à son mari. Ainsi, pendant une année exactement, il ne change aucune de ses habitudes, comme si sa

¹⁷ *Ibid.*, p. 258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 260.

conjointe ne l'avait jamais quitté. Mais à la date anniversaire de son veuvage, l'époux se remémore la scène tragique de la séparation et prend conscience de la réalité, mettant fin aux phénomènes étranges dont il ne s'inquiétait pas jusqu'alors (fleurs fraîchement taillées, bijoux encore tièdes de la chaleur corporelle d'un poignet ou d'une main). Comprenant enfin que la séparation est inéluctable, il demande dans un murmure de quelle manière il pourrait rester uni avec sa femme : c'est alors que la clef ouvrant le cercueil de la défunte tombe de la couche nuptiale, l'invitant à la rejoindre dans le royaume des morts.

La description du couple annonce d'entrée de jeu une dimension fantastique : « C'était deux êtres doués de sens merveilleux, mais exclusivement terrestres¹⁹ ». Leur intérêt se porte à la fois dans le *merveilleux* et dans le *terrestre*, une dualité irréel/réel qui renvoie à une approche superstitieuse du monde, une croyance marginale qui se détache de celle du reste des communs des mortels :

Par contre, certaines idées, celles de l'âme, par exemple, de l'Infini, de *Dieu même*, étaient comme voilées à leur entendement. La foi d'un grand nombre de vivants aux choses surnaturelles n'était pour eux qu'un sujet de vagues étonnements : lettre close dont ils ne se préoccupaient pas, n'ayant pas qualité pour condamner ou justifier²⁰.

L'extraordinaire est pour ce couple une donnée intégrée dans la normalité, à l'instar de tout raisonnement superstitieux.

De même, le narrateur qualifie l'attention que porte Véra à la Madone de « *superstitieux amour*²¹ ». Les croyances populaires en tout genre occupent le conte par petites touches disséminées à travers différents personnages. Ainsi, le serviteur de la maison prend peur lorsque son maître se comporte étrangement (ne tenant pas compte du décès de son épouse) : « Lorsqu'il se retourna, ce fut avec un frisson de superstitieuse terreur qu'il vit son maître debout et souriant comme si rien ne se fût passé²². » L'attitude étrange du veuf provoque une fissure dans la réalité, car elle introduit un phénomène extraordinaire. La frayeur du valet est spécialement *superstitieuse*, car elle renvoie à une incohérence dans la normalité.

Une dissonance amplifiée par l'attitude de ce même personnage, qui est happé par la superstition de son maître. Il est contaminé par « magnétisme²³ », comme si le veuf l'influençait. Le serviteur devient progressivement convaincu que la comtesse n'est pas morte et se comporte comme s'il en était ainsi.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Id.*

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Id.*

²³ *Ibid.*, p. 20.

D'autant que tout dans la maison nie la disparition de l'être aimé :

Un visage doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux, un faible accord frappé au piano, tout à coup ; un baiser qui lui fermait la bouche au moment où il allait parler, des affinités de pensées *féminines* qui s'éveillaient en lui en réponse à ce qu'il disait, un dédoublement de lui-même tel, qu'il sentait, comme en un brouillard fluide, le parfum vertigineusement doux de sa bien-aimée auprès de lui, et, la nuit, entre la veille et le sommeil, des paroles entendues très bas : tout l'avertissait. C'était une négation de la Mort élevée, enfin, à une puissance inconnue²⁴ !

Le monde réel est alors codifié : la morte est partout. Les indices de sa présence relèvent de la pensée superstitieuse pour laquelle tout élément de la réalité possède un sens caché. Le doute s'installe chez le lecteur de la même manière qu'il a une emprise sur le serviteur : sont-ce des phénomènes extraordinaires ou les hallucinations d'un mari meurtri par la séparation ?

Le narrateur confirme le pouvoir de l'époux à transmettre ses délires : « Grâce à la profondeur et toute-puissante volonté de M. d'Athol, qui, à force d'amour, forgeait la vie et la présence de sa femme dans l'hôtel solitaire, cette existence avait fini par devenir d'un charme sombre et persuadeur²⁵. » L'emploi de *charme* suppose un phénomène magique. Cette dimension surnaturelle est intégrée dans le monde des vivants. Ainsi, l'intrusion de la défunte dans la vie ordinaire va de soi : « on eût dit que la morte jouait à l'invisible, comme une enfant. Elle se sentait aimée, tellement ! C'était bien *naturel*²⁶. » La présence du fantôme n'engendre pas l'effroi, au contraire. Sous les paroles du narrateur, elle est douée de pathos : *elle se sentait aimée*. Le personnage existe malgré la mort, sans dimension métaphorique. L'usage du terme *naturel* pour désigner la situation pourtant « sur-naturelle » confirme la négation de l'invraisemblable. La fiction a pénétré le réel.

Plusieurs objets de la réalité témoignent de cette anomalie. Un bijou, par exemple, appartenant à Véra se met à scintiller, signe que la défunte occupe toujours l'espace des vivants aux côtés de son mari : « Ce soir, l'opale brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme de la belle morte le pénétrait encore²⁷. » Deux éléments de cette description appartiennent aux croyances populaires. L'opale, « pierre des larmes²⁸ » et « symbole de l'amour tendre, de la confiance, de la pureté²⁹ », et le magnétisme confirment la dualité qui représente la défunte dans le monde ordinaire.

De plus, l'extraordinaire qui occupe la vie de l'hôtel au quotidien se fond dans le réel comme une banalité de façon de plus en plus prononcée :

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1284.

²⁹ *Id.*

La chambre semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude. Mais rien ne pouvait surprendre le comte ! Cela lui semblait tellement normal, qu'il ne fit même pas attention que l'heure sonnait à cette pendule arrêtée depuis une année³⁰.

En revanche, dans ce quotidien étrangement *normal*, le temps est toujours compté malgré l'arrêt de la pendule. Comme le remarque *Le Dictionnaire des superstitions*, la comtoise qui se met à sonner alors qu'elle ne devrait pas est un symbole fortement empreint de superstition : « Avance, retard, sonneries intempestives donnaient lieu à de nombreuses interprétations³¹. » Notamment la triste fin de l'idylle à laquelle M. d'Athol ne prend garde.

Le retour à la réalité, provoqué par le bruit de l'horloge, est alors effroyable : « Ah ! maintenant, je me rappelle !... dit-il. Qu'ai-je donc ? – Mais tu es morte³² ! » L'illusion s'efface et ramène le veuf à la raison : « Son rêve venait de se dissoudre d'un seul coup ; il avait brisé le magnétique fil de sa trame radieuse avec une seule parole³³. » L'amant est face à la réalité et admet enfin la disparition de son épouse. Un retour du bon sens qui clôt l'expérience surnaturelle fantasmée par un amour démesuré.

Et pourtant, la morte lui propose de venir la rejoindre. La clef mystérieusement tombée ne peut pas être une simple coïncidence...

« Véra » est un conte riche en superstitions. Le fantastique est le résultat d'un délire amoureux et contagieux où les frontières du monde des vivants et des esprits disparaissent complètement au contact d'une croyance omniprésente. Le surnaturel devient banal et le quotidien s'organise autour de manifestations d'outre-tombe pour la plus grande félicité du mari qui ne s'inquiète guère des incohérences.

La raison lui revient lorsque le rêve est brutalement interrompu par l'horloge dérégulée, un objet à forte connotation superstitieuse. C'est pourtant l'au-delà qui clôt le conte, invitant l'époux à rejoindre sa femme par l'intermédiaire d'un second objet symbole du passage de vie à trépas, la clef du tombeau.

Ce conte, qui a fait – et fait encore – la renommée de Villiers dans la littérature fantastique, est immergé dans l'interprétation superstitieuse du monde ordinaire au profit d'une seconde réalité promettant la poursuite d'une union amoureuse affranchie des frustrantes contraintes triviales.

³⁰ A. Villiers de l'Isle-Adam, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 23.

³¹ J.-M. Pedrazzani, *Op. cit.*, p. 226.

³² A. Villiers de l'Isle-Adam, *Op. cit.*, *Contes...*, p. 26.

³³ *Id.*

D Les Contes cruels

Parmi les célèbres *Contes cruels* de l'auteur parus en 1883, un nombre très restreint de textes a retenu notre attention, d'autant que la veine fantastique de ces quelques exceptions se résume globalement à un simple souffle. Hormis « L'Intersigne » et « Véra » qui furent publiés antérieurement, quatre contes teintés de surnaturel appartenant à ce recueil – qui en contient une trentaine – s'inspirent de la superstition.

Dans « Duke of Portland », par exemple, la croyance participe à l'ambiance inquiétante générale.

Le duc de Portland s'est retiré dans son château pendant une année à la suite d'un voyage en Orient. Seule la reine Victoria et sa lectrice (également fiancée du duc) connaissent le secret qui le contraint à se retirer du monde. Exactement une année après le début de l'isolement, le châtelain est retrouvé mort sur la plage par sa fiancée. Le mystère de cette aventure est levé par les explications du narrateur à la fin du conte : le duc avait contracté la lèpre antique lors d'un séjour à l'étranger ; il est le dernier homme à en être décédé.

À travers cette histoire où l'extraordinaire est plus suggéré qu'authentifié, les croyances populaires offrent au château-fort une dimension inquiétante : « La nuit, ces statues, – dont les figures, maintenant effacées par les lourdes pluies d'orage et les frimas de plusieurs centaines d'hivers, sont d'expressions maintes fois changées par les retouches de la foudre, – offrent un aspect vague qui se prête aux plus superstitieuses visions³⁴. » La solitude et l'étrange comportement du protagoniste, associés au décor peuplé de *superstitieuses visions* qui augmentent l'angoisse que suscitent les lieux, nourrissent le mystère jusqu'aux dernières lignes du conte. Avec « Duke of Portland », la croyance sert donc d'apparat fantastique.

Dans « Le Désir d'être un homme », elle est utilisée dans un tout autre registre. La superstition est spécialement attendue par le protagoniste qui voit en elle la manifestation de ses remords.

Un comédien qui prend sa retraite cherche à ne plus être une simple copie de la réalité, mais à se sentir « homme » comme tout un chacun. Afin de faire valoir son droit, il fait le choix de commettre un crime dénué de tout mobile : sans motif, la police ne pourra pas le retrouver. Par le délit, il espère être poursuivi par les spectres de ses victimes, faisant intervenir sa conscience. Il provoque alors un grand incendie dans Paris, causant la mort d'une centaine de personnes, puis s'isole dans un phare. Il attend impatiemment la terrible apparition des

³⁴ *Ibid.*, p. 85.

fantômes, mais ses remords ne les provoquent pas. Il meurt seul, sans se considérer véritablement comme un homme.

La superstition accompagne l'attente du protagoniste qui voit en elle l'aboutissement de son existence. Par la représentation surnaturelle de ses victimes en spectres, il se détacherait de l'univers du factice. Sa démarche est paradoxale puisqu'il espère que la superstition, par définition abstraite, lui permette de s'épanouir dans le monde concret. Il est pourtant un homme de la réalité, car il ne verra jamais de fantôme : il meurt dans l'illusion de ne pas être dans le réel, il meurt au comble de ses attentes. Cette approche de la réalité et de la fiction témoigne de la folie du protagoniste qui mise son devenir sur un surnaturel muet, reflet de sa conscience. La cruauté de ce récit naît de l'absence de superstition, véritable raison de vivre du personnage torturé par toute une existence de mensonge théâtral et qui s'achève sur une désillusion assassine.

Dans « Fleurs de ténèbres », le fantastique est également discret, laissant majoritairement la place à une aventure symbolique.

En effet, dans cet essai relatant la vente des fleurs provenant du cimetière proposée aux femmes assises aux terrasses des cafés, le narrateur insiste sur la part métaphorique de la transformation des femmes en fantôme lorsqu'elles s'ornent de ces décorations macabres. Ainsi, il déclare : « ces créatures-spectres, ainsi parées des fleurs de la Mort, portent, sans le savoir, l'emblème de l'amour qu'elles donnent et celui qu'elles reçoivent³⁵. » Avec cette brève manifestation d'extraordinaire, Villiers fait la critique des apparences trompeuses de la bourgeoisie en transformant ces dames, par le biais de la superstition liée à la mort et à la réincarnation, en fantômes idylliques.

Enfin, notre dernier exemple de l'usage de la croyance populaire dans les *Contes cruels* est celui des « Souvenirs occultes », dont le titre augure les péripéties.

Le narrateur raconte les aventures de l'un de ses ancêtres parti faire fortune en Inde en pillant les richesses des sanctuaires sacrés hindous. Le descendant explique son penchant mélancolique, provoqué par le monde occidental, par la nature aventurière et occulte de son parent, en tant que phénomène héréditaire : « Parmi les resplendissements de la rosée, je marche, seul, sous les voûtes des noires allées, comme l'Aïeul marchait sous les cryptes de l'étincelant obituaire ! D'instinct, aussi, j'évite, je ne sais pourquoi, les néfastes lueurs de la

³⁵ *Ibid.*, p. 195.

lune et les malfaisantes approches humaines³⁶. » Un héritage qui lui fait appréhender la réalité de manière superstitieuse avec laquelle certains éléments seraient *néfastes* ou *malfaisants*.

Malgré une interprétation légèrement magique du monde réel, peu d'éléments permettent de faire une étude plus poussée de l'usage de la superstition dans ce conte où le fantastique fait également défaut. La part occulte des expériences et des réflexions du protagoniste mettent sur la voie d'un spleen dévastateur mais ne s'inscrivent pas dans un extraordinaire perturbateur ou salvateur.

La cruauté telle que la retranscrit Villiers dans ce recueil est développée à travers différentes formes d'écriture (annonces publicitaires, nouvelles, etc.), parmi lesquels le conte fantastique apparaît grâce à la réédition de « L'Intersigne » et de « Véra », issus de précédentes publications. Les nouvelles créations qui s'apparentent au même genre sont peu nombreuses et n'en reflètent souvent qu'une inspiration. La superstition accompagne ces quelques exceptions et se décline par le biais de décors traditionnellement inquiétants, d'attentes surnaturelles du protagoniste à des fins existentielles, de critiques de la société bourgeoise, ou encore d'une observation occulte du monde. La croyance est l'un des outils narratif du thème de l'œuvre, mais ne demeure qu'un accessoire.

* *
*

L'aventure fantastique auprès de Villiers se réduit à quelques œuvres phares publiées entre 1867 et 1883 dans lesquelles la superstition intervient systématiquement, dans des proportions diverses.

Dans « Claire Lenoir », le lecteur assiste à la confrontation de la science et de la croyance, aboutissant à la victoire de cette dernière initialement dénigrée. « L'Intersigne » propose une double interprétation du conte : entre magie et pathologie, talisman et somnambulisme, monde des esprits et monde tangible. Une dualité que nous retrouvons également dans « Véra » où le délire amoureux engendre une superstition omniprésente. Le fantôme envoûte, provoquant un surnaturel banalisé et une appréhension superstitieuse du monde ordinaire. L'idylle fantastique s'inscrit dans la réalité, scindant en deux la vie du veuf éploré. Enfin, dans les *Contes cruels*, la croyance se manifeste dans le souffle fantastique par le biais d'un décor traditionnel, d'une attente surnaturelle du protagoniste, d'une critique de la frivolité bourgeoise, et d'une observation occulte du réel.

L'auteur s'inspire d'une superstition aux multiples facettes, usant avec parcimonie d'un talisman, de réflexions occultes, d'un spectre vengeur ou charmeur, d'un regard

³⁶ *Ibid.*, p. 315.

magique, d'un animal maléfique, d'une heure fatidique : le tout mis au service de la cruauté obsessionnelle de Villiers.

Lorsque celui-ci marie fantastique et superstition, cette cruauté détermine le plus souvent une atmosphère mystique, projetant l'espoir d'un protagoniste piégé par ses convictions dans un univers alternatif trompeur, car dévastateur. La désillusion du monde réel se trouve projetée dans une superstition ravageuse, reflet du désenchantement de l'auteur qui trouvera son apogée dans la très avant-gardiste *Ève future*.

IV Guy de Maupassant

Auteur de centaines de nouvelles en une dizaine d'années (1880-1890), Guy de Maupassant est un artisan du réel et de la brièveté mis au service d'une écriture de la simplicité, du fantastique, du pessimisme, de la folie ou de la mort. Son style épuré dissimule l'excès de sentiments pour ne laisser transparaître que l'essentiel des émotions, comme dans la réalité.

Disciple de Schopenhauer et de Flaubert, il est attiré par la nature sombre de l'humanité et du réel, et reproche à toute forme de croyance religieuse l'illusion d'un espoir salutaire, une opinion que l'on retrouve dans ses contes dédiés au fantastique. Ainsi, comme l'explique P.-G. Castex :

Les héros de Maupassant, à l'exemple de leur créateur, ne croient rigoureusement à rien ; ils affirment l'inanité de toutes superstitions ; dans l'instant même où ils subissent l'hallucination, ils entendent la voix d'une raison vigilante qui proteste et qui s'insurge, mais leur lucidité ne les préserve pas de cette angoisse à la fois vague et atroce qui est la compagne inséparable de leur solitude¹ [...].

Une *lucidité* dans l'incapacité de vaincre l'*angoisse*, où la religion n'a pas sa place. Les *superstitions*, nous le verrons, ont une importance particulière dans la pensée de notre conteur et sont parties prenantes de son fantastique.

Dans son édition des *Contes fantastiques complets*, Anne Richter a regroupé trente-quatre contes de Maupassant appartenant au genre qui nous intéresse. Néanmoins, quelques œuvres présentent un fantastique discutable dans lequel la superstition est absente. Par conséquent, nous retirons de notre étude « Rêves », « Menuet », « La mère aux monstres », « Auprès d'un mort », « À vendre », « Un cas de divorce », « Madame Hermet » et « L'endormeuse ». Nonobstant ces exceptions, le choix d'A. Richter répond aux exigences du genre et témoigne de l'intérêt prononcé de Maupassant pour les superstitions. Soit vingt-six contes que nous choisissons d'aborder à travers différents thèmes, allant du fétichisme au double en passant par celui de la métempsychose, de la très classique légende populaire, du magnétisme, de la peur et du charme qui laissent unanimement apparaître les principales préoccupations superstitieuses de l'auteur.

¹ P.-G. Castex, *Op. cit.*, p. 117.

A Fétichisme

Parmi les nombreux thèmes récurrents dans l'œuvre fantastique de Maupassant, le fétichisme est, chronologiquement parlant, sa première lubie superstitieuse. Nous l'évoquons dans l'étude sur Th. Gautier², le « fétichisme » est une *vénération outrée*. Un attachement excessif accompagné de superstition qui se retrouve particulièrement dans les obsessions liées aux mains et aux femmes.

Dans sa première composition fantastique, « La Main d'écorché », parue en 1875, Maupassant marie terreur et humour noir.

Au gré d'une déambulation chez un antiquaire, un homme fait l'étrange achat d'une main d'écorché qu'il dispose sur son bureau comme presse-papier, malgré les chrétiennes recommandations de ses amis lui suggérant de faire inhumer ce reste cadavérique. Pierre est rapidement pris de délires, assurant être poursuivi par un spectre. Au bout de sept mois, l'homme succombe à sa folie, ne supportant plus la sensation d'étranglement qui l'étouffait. Au moment d'inhumer le défunt, on découvre dans la tombe le corps d'un être dont le poignet est coupé. La main disposée à ses côtés. Pierre est alors enterré un peu plus loin...

Chez Nerval, déjà, nous rencontrons une main spécialement sujette à superstition, la *main de gloire*. Pour son premier conte fantastique, Maupassant reprend la croyance relative à la main d'un mort. Parfois bénéfique, possédant un fort pouvoir de guérison, le membre amputé à un cadavre se fait le plus souvent le complice des malfrats, et dans le folklore notamment, le défunt venge le larcin en poursuivant le profanateur, explique É. Mozzani³.

Le conteur a mis en scène l'un de ses objets fétiches qu'il a agrémenté de quelques éléments traditionnels de la croyance. Ainsi, la main provient de « défroques d'un vieux sorcier bien connu dans toute la contrée, il allait au sabbat tous les samedis sur un manche à balai, pratiquait la magie blanche et noire, donnait aux vaches du lait bleu et leur faisait porter la queue comme celle du compagnon Saint-Antoine⁴ ». Maupassant a entouré l'objet d'une atmosphère étrange, magique, dans le but de préparer rigoureusement la déstabilisation du protagoniste. *Sorcier, sabbat, manche à balais, magie blanche ou noire* apportent au récit une teneur humoristique – le cliché est trop prononcé pour être pris au sérieux en cette fin de XIX^e siècle – tout en faisant pénétrer le lecteur dans un climat d'étrangeté. D'ailleurs, à la vue de l'objet incongru, un ami du protagoniste lui prodigue une recommandation avisée :

² Voir p. 207.

³ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1059.

⁴ G. de Maupassant, *Contes fantastiques*, Éd. Marabout, Saint-Amand, 1999, p. 32.

« Pierre, si j'ai un conseil à te donner, fais enterrer chrétiennement ce débris humain, de crainte que son propriétaire ne vienne te le redemander⁵ ». La mise en garde de cet ami précautionneux annonce les terribles péripéties. Ces paroles divinatoires ont une part de vérité puisque Pierre a par la suite la conviction d'être hanté par le défunt : il « se croyait toujours poursuivi par un spectre⁶ ». Le protagoniste paye le prix de son mépris des croyances superstitieuses, jusqu'à en perdre la raison et la vie.

Cette nouvelle, « née d'un souvenir précis⁷ », est une première incursion dans l'univers de ce fantastiqueur qui s'amuse des peurs superstitieuses. « La Main d'écorché » aboutit sur une note moralisatrice, mais prend essentiellement appui sur une tonalité ironique sous-entendue : l'auteur apprécie les objets étranges et se rit des peurs qu'ils peuvent susciter. Ainsi, A. Richter explique que Maupassant « accrocha le débris humain dans son appartement, rue de Moncey et, selon un de ses amis, Léon Fontaine, il plaisantait volontiers à ce sujet ; il aurait même manifesté l'intention de pendre l'appendice au cordon de sa porte⁸ ». Le membre fait l'objet d'une distraction atypique, qu'il prend plaisir à retranscrire dans ses contes.

En effet, le thème de la main est repris dans une seconde nouvelle, « La Main », en 1883 : le narrateur relate sa rencontre avec Sir John Rowel, passionné de chasse – précisément de chasse humaine –, qui garde comme trophée une main appartenant à l'une de ses proies. Le lendemain de cette rencontre, la police retrouve l'Anglais assassiné par étranglement. Le coupable ne sera jamais démasqué et la main, qui avait disparu après le meurtre, est retrouvée quelques jours plus tard sur la tombe du défunt. Le narrateur laisse entendre que c'est le possesseur de la main subtilisée qui se serait vengé.

Bien qu'aucun autre élément superstitieux ne vienne compléter l'atmosphère étrange de ce conte, l'association de la main au meurtre impuni suffit à transporter le lecteur vers la peur où l'inadmissible – l'« inexplicable⁹ » – règne en maître.

L'humour noir du premier conte de 1875 a laissé place à une seconde approche plus morbide encore du *débris humain* : les accessoires superstitieux décoratifs sont abandonnés au profit d'une écriture épurée, donnant l'exclusivité de la terreur au seul fétichisme.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ Propos d'A. Richter dans son explication du conte, *Ibid.*, p. 371.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 178.

Maupassant retranscrit également une exaltation prononcée pour les objets émanant de la femme. Cette *vénération outrée* est principalement développée dans « L'Inconnue », parue en 1885.

Le narrateur tombe amoureux d'une femme sur laquelle il découvre une tache noire qui le stupéfait au premier abord. La dame se vexe et le quitte. Le protagoniste reste seul avec son amour éperdu, charmé par la marque mystérieuse.

Sa découverte est vécue par l'amant comme un ébahissement : « Mais voilà que, tout à coup, j'aperçus une chose surprenante, une tache noire, entre les épaules ; car elle me tournait le dos ; une grande tache en relief, très noire¹⁰. » Il lui accorde d'emblée une importance disproportionnée qui va en s'amplifiant jusqu'à ce qu'il lui confère des vertus magiques : « Et je crois maintenant que c'était bien une femme ensorcelée qui portait entre ses épaules un talisman mystérieux¹¹. » Avec le recul, l'amoureux transi attribue à la jeune femme une dimension mystérieuse d'*ensorcelée*, qui serait donc malgré-elle en possession de cet accessoire prodigieux, c'est-à-dire un *porte-bonheur ou préservatif contre le malheur*¹². Serait-ce le talisman qui l'a mise en garde contre la fréquentation de l'amant ? Était-ce lui le *malheur* ? A-t-il été quitté par la faute de l'objet magique, car il représentait une menace ? C'est ce que suggère cette dernière interprétation, plus fantastique que réelle. Un raisonnement superstitieux qui confère à la tache une qualité bénéfique¹³. En revanche, sa couleur *très* noire, fortement teintée, symbolise « les ténèbres, la mort, la tristesse, le néant¹⁴ ». Une ambivalence déstabilisante pour le narrateur, pris au piège par la tache, comme envoûté à son tour.

Un amour passionné pour un élément corporel que Maupassant mettait déjà en scène dans « La Chevelure », parue une année auparavant, où l'adoration engendrait la folie. C'est à travers le journal de l'amoureux désespéré que le lecteur découvre de quelle manière il s'est éperdument épris d'une chevelure oubliée (peut-être cachée) au fond d'un meuble acheté dans une brocante. Ayant totalement perdu la raison au contact de l'objet chéri, l'homme est interné et son fétiche lui est retiré.

L'homme a-t-il été le jouet d'une machination infernale à ses dépens ? A-t-il été envoûté ? Comme l'explique *Le Dictionnaire des superstitions*, la chevelure est porteuse de

¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

¹¹ *Ibid.*, p. 231.

¹² Voir la définition du « talisman » déjà abordée chez Balzac, p. 162.

¹³ É. Mozzani explique qu'en Écosse notamment une tache dans le dos porte chance, car elle « promet la richesse ». *Op. cit.*, p. 1687.

¹⁴ Définition du noir proposée par É. Mozzani, *Ibid.*, p. 1208.

superstition liée à des actes magiques : « Matière première de la plupart des pentacles, amulettes ou recettes magiques, les cheveux jouent un rôle très important dans le monde des ténèbres. L'habitude de couper une mèche de la chevelure d'un être aimé remonte à l'antiquité [...]. Signe de beauté chez la femme et de virilité chez les hommes, les cheveux sont souvent sacralisés¹⁵. » Tout pousse à croire que les cheveux blonds placés dans le meuble ont subi des manipulations maléfiques, car ils continuent de charmer d'autres personnages. À son tour, le narrateur ne reste pas insensible au contact de la toison : « Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse¹⁶. » Le pouvoir de la mèche agit donc sur les âmes impressionnables. Le médecin, quant à lui, n'est toutefois pas enclin aux mêmes perceptions et conclut le conte par des paroles froides et raisonnées : « L'esprit de l'homme est capable de tout¹⁷. » Un retour à la réalité appuyé par la médecine psychiatrique qui dénonce les dérives fétichistes de la folie « obscène¹⁸ ».

De 1884 à 1885, Maupassant est passé d'un intérêt esthétique, décoratif, pour l'objet à un amour plus passionné. Sa propriétaire est presque invisible, effacée par l'objet adoré qui la représente. La superstition propose aux protagonistes une explication magique de leur comportement : ils sont les victimes d'un charme irrésistible, d'un ensorcellement.

L'humour noir de « La main d'écorché » a progressivement été substitué par un fétichisme de plus en plus dangereux. La vengeance macabre de « La Main » a ensuite laissé sa place aux amours interdits de « La Chevelure » et de « L'Inconnue » : en dix ans, le protagoniste de Maupassant est passé d'une mort radicale par étouffement à une folie tout autant fatale, tel un châtement éternel. La superstition manipule les hommes et les punit de leur *obscène vénération outrée* : on ne s'approprie pas la main d'un défunt, on ne se laisse pas aller au désir charnel vis-à-vis d'un objet de substitution féminin sans en subir les conséquences.

¹⁵ J.-M. Pedrazzani, *Op. cit.*, p. 125.

¹⁶ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 192.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

B Métempsychose

En ces débuts fantastiques, Maupassant s'est également intéressé à une forme particulière de la superstition : la métempsychose, dont fait état « Le docteur Héraclius Gloss » (1875).

Ce dernier est un homme érudit en quête de nouvelles connaissances. Au cours de recherches approfondies chez un bouquiniste, il finit par trouver un vieux parchemin contenant un manuscrit concernant la métempsychose. Au fur et à mesure de ses lectures, il déduit qu'il est lui-même l'auteur de l'ouvrage datant de l'an 184. Ses multiples réincarnations, marquées par des personnalités illustres, lui font comprendre l'importance qu'il faut accorder à tout être vivant : ils renferment l'âme de chaque individu au cours de ses diverses renaissances. Le protagoniste s'entoure alors de toute une ménagerie, allant même jusqu'à préférer sauver de la noyade un chaton plutôt qu'enfant. Considéré comme fou, il est interné contre son gré. Parmi les patients de l'hospice, il fait la malheureuse rencontre d'une autre personne persuadée elle aussi d'être à l'origine du manuscrit. Dépité, le docteur reprend ses esprits, délaissant la métempsychose et rejetant catégoriquement tout attachement avec les animaux. Relâché, il ne reste que très peu de temps en liberté, car on le renvoie à l'asile pour violence aggravée... Les deux ennemis réunissent leurs disciples auxquels ils enseignent leurs doctrines.

Nerval, Poe et Erckmann-Chatrion ont chacun adopté la métempsychose comme outil d'écriture. À l'image de l'auteur américain, Maupassant s'amuse de cette superstition et laisse transparaître un certain humour noir. Comme pour « La Main d'écorché », le fantastique est encore tâtonnant et s'efface sous la tonalité caustique. En outre, « Le docteur Héraclius Gloss » dénote du reste de son œuvre : le thème de la métempsychose ne sera plus exploité – contrairement à celui de la main –, le conteur préférant s'inspirer de sciences occultes, plus favorable à ses exubérances, et surtout davantage d'actualité.

C Les sciences occultes

En effet, les sciences occultes sont toujours très appréciées dans le monde littéraire et, comme nous le rappelle A. Richter, le magnétisme en particulier a récemment gagné en popularité : « Dès 1873, le magnétisme acquit droit de cité à l'Académie pour un de ses

dérivés, l'hypnotisme. Le magnétisme animal fut enseigné dès 1893 à l'École pratique de magnétisme et de massage dirigée par H. Durville¹⁹. » S'inspirant des hypothèses pseudo-scientifiques développées au cours des dernières décennies, Maupassant publie « Magnétisme » en 1882. Cette même année, Charcot fait définitivement accepter l'hypnotisme à l'Académie des Sciences ; le conteur en fait de même dans son récit, visant à crédibiliser ses manifestations.

Au cours d'un dîner entre amis la discussion s'oriente sur le sujet très actuel du magnétisme. Pour prouver son existence, l'un des convives raconte deux de ses aventures. La première est le fait d'un enfant de marin qui aurait ressenti la mort de son père au moment même où elle s'est produite. La seconde histoire raconte de quelle manière il est tombé amoureux, en songe, d'une femme qu'il n'avait pas remarquée lors d'une soirée : ils furent amants pendant deux années.

Le conte s'ouvre sur la *croyance* anormalement *superstitieuse* des convives :

Soudain ces hommes sceptiques, aimables, indifférents à toute religion, se mirent à raconter des faits étranges, des histoires incroyables mais arrivées, affirmaient-ils, retombant brusquement en des croyances superstitieuses, se cramponnant à ce dernier reste de merveilleux, devenus dévots à ce mystère du magnétisme, le défendant au nom de la science²⁰.

Le divertissement d'une soirée entre amis permet à ces messieurs de faire admettre l'incroyable *au nom de la science*. L'emploi du verbe *retomber* suggère un retour aux pensées primitives qui n'ont plus cours en cette fin de siècle. Pour conserver leur dignité face à leur nouvelle *dévotion* mettant à nu leur inclination au *merveilleux*, les *sceptiques* se campent derrière la science, gage de vérité absolue. Le récit est par conséquent mené à travers une démonstration empirique des phénomènes relatés, ayant pour dessein de les faire admettre de tous : « - Tout ce que vous voudrez, conclut un convive, mais si vous ne croyez pas au magnétisme après cela, vous êtes un ingrat mon cher monsieur²¹ ! »

L'ironie sous-tend ce premier conte dédié au magnétisme : l'auteur s'interroge sur la part du *merveilleux* et du scientifique dans les événements rapportés en se moquant de ses hommes qui n'assument pas ouvertement leur croyance.

Une dualité extraordinaire/science qui fusionne dans la folie pour le second récit dédié à ce thème. Dans « Un fou ? », paru en 1884, Maupassant fait basculer son protagoniste dans l'excès de conviction, le faisant définitivement perdre tout lien avec la réalité.

¹⁹ A. Richter, *Ibid.*, p. 372. Voir également notre étude du magnétisme dans la Partie I, p. 33.

²⁰ G. de Maupassant, *Ibid.*, p. 97.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

Un magnétiseur perd la raison et termine ses jours en asile. Il aurait le pouvoir d'engourdir les hommes et les animaux, ainsi que de faire voler les objets.

Le magnétisme met en exergue les questionnements existentiels de l'homme en possession du don : « Tout est mystère. Nous ne communiquons avec les choses que par nos misérables sens, incomplets, infirmes, si faibles qu'ils ont à peine la puissance de constater ce qui nous entoure. Tout est mystère²². » Et si l'homme n'était pas doté de sens suffisamment développés – car trop *misérables* – pour interpréter le monde qui l'entoure ? Il est alors emprisonné dans un monde mystérieux.

Paradoxalement, l'accession à la connaissance engendre la peur de son possesseur : « [...] j'ai en moi une action magnétique si extraordinaire que j'ai peur, oui, j'ai peur de moi, comme je te le disais tout à l'heure²³ ! » Une angoisse qui s'accroît en provoquant une sensation de dédoublement intérieur. Le don de magnétisme envahit le corps et le dirige à l'insu du protagoniste :

Quant à moi, je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il ? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort, comme ce soir²⁴.

Le thème du double fait son entrée chez Maupassant à travers ce conte de 1884 où la superstition accompagne la progression de la folie en supposant un univers caché aux individus ordinaires. La forme interrogative du titre laisse le débat ouvert : fou ou visionnaire ? Le fantastique donnera quelques éléments de réponse deux années plus tard avec la première version du « Horla » en 1886. Comme nous l'explique A. Richter : « Entre *Un fou ?* et *Le Horla*, il deviendra un assidu de la Salpêtrière ; il se renseigne sur l'hypnotisme, sur le magnétisme²⁵. »

Dès 1882, le phénomène occulte donne à Maupassant un sujet fantastique qu'il retranscrira dans « Un fou ? » en 1884, date à laquelle il s'approprie simultanément le thème du double qui habitera ses préoccupations jusqu'à ses dernières œuvres. La superstition du « Magnétisme » tourne en ridicule les *sceptiques* et attribue au soi-disant fou de la nouvelle du même nom une vérité cachée que seul un initié *habité* peut ressentir. L'au-delà se rapproche, bientôt ce sera le « hors-là ».

²² *Ibid.*, p. 211.

²³ *Ibid.*, p. 210.

²⁴ *Ibid.*, p. 212.

²⁵ *Ibid.*, p. 373.

D Le folklore moralisateur

À la même période, Maupassant s'exerce également à la réécriture de deux légendes populaires : « La Légende du mont Saint-Michel » et « Conte de Noël », parues en 1882.

La « Légende du mont Saint-Michel », tirée du folklore²⁶, reprend des croyances anciennes. Comme le titre l'indique, la nouvelle porte sur la légende faisant état d'une querelle entre saint Michel et le diable. Satan, bien moins rusé que son adversaire, est battu par deux fois et abdique à jamais. Le bon vainc le mal : tout est bien qui finit bien dans ce conte populaire à valeur moralisatrice. Le diable, en « icône » superstitieuse, renvoie le lecteur à des récits d'antan que Maupassant prend plaisir à remanier. Une seule remarque du narrateur sous-entend une critique de l'auteur sur les croyances populaires : « Chaque village de France est placé sous l'invocation d'un saint protecteur, modifié à l'image des habitants²⁷. » La superstition, malléable, se décline à l'envie, car l'homme fait le monde à son *image*, à sa convenance : un usage pratique de la croyance qui se doit d'être arrangeante.

Dans cette première légende, publiée le 19 décembre, quelques jours avant le « Conte de Noël » du 25 décembre, Maupassant propose une critique discrète de l'homme et de ses croyances dans un exercice de style cantonné à la reprise d'une histoire traditionnelle.

Dans le « Conte de Noël », le fantastique est plus présent. Maupassant s'est inspiré d'une superstition plus que d'un conte populaire dans le but de satisfaire une lecture festive. Un médecin de campagne raconte qu'il eut pour patiente une femme « possédée » après avoir mangé un œuf que son mari, forgeron, avait trouvé sur un chemin quelques jours avant Noël. Il fallut procéder à l'exorcisme à l'église pendant l'office de la nuit sainte pour délivrer la victime.

La superstition liée à un œuf ensorcelé donne au conteur la matière de son récit. En effet, « l'œuf traîna [aussi] une réputation mystérieuse, voire magique, puisque les sorciers

²⁶ En note d'une collection Folio, M.-C. Bancquart revient sur l'origine de la légende : « La légende qui suit provient d'un fonds folklorique déjà utilisé par Rabelais, *Le Quart Livre*, chapitre XLVI et XLVIII, "Comment le petit diable feut trompé par un laboureur de Papefiguière" et "Comment le diable feut trompé par une vieille de Papefiguière". Le paysan, chez Rabelais, emploie vers le diable la même ruse que saint Michel chez Maupassant. Le diable est vaincu, mais d'une manière différente ! Furieux, il veut se venger du paysan, mais la femme de celui-ci feint d'être battue, griffée, blessée par son mari ; pour preuve elle se trousse, et "voyant l'énorme solution de continuité", le diable prend peur et s'enfuit... La Fontaine a repris le récit de Rabelais dans "Le Diable de Papefiguière", *Contes et nouvelles*, IV^e partie, V, mais en dépeignant la femme comme jeune et délurée. Maupassant modifie évidemment cette partie de la légende, et, au lieu d'un petit diable naïf, parle du diable, seul digne de se confronter à saint Michel. » Maupassant, *Clair de lune et autres nouvelles*, Folio classique, Gallimard, Paris, 1998, p. 228.

²⁷ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 132.

l'auraient utilisé pour pratiquer leurs envoûtements²⁸ ». Maupassant profite de cette croyance pour confronter le scepticisme d'un homme de science aux réactions plus sensibles des campagnards.

Le médecin qui narre les événements se défend de prendre part aux superstitions des campagnes et nuance ses propos : « Je vous avouerais d'abord que si je n'ai pas été fort convaincu et converti par ce que j'ai vu, j'ai été du moins fort ému, et je vais tâcher de vous dire la chose naïvement, comme si j'avais une crédulité d'Auvergnat²⁹. » Le docteur se moque, dissimule ses véritables pensées derrière le déni, mais affirme pourtant avoir assisté à « un miracle³⁰ ! » L'homme de science déclare croire « à la foi³¹ », se cachant derrière la religion pour ne pas être qualifié de superstitieux. En érudit exempt de *naïveté d'Auvergnat*, il observe l'étrange atmosphère qui s'installe en ce jour sacré où la nature est déchaînée : « Je m'aperçus bientôt qu'une terreur mystérieuse planait sur le pays. Un tel fléau, pensait-on, n'était point naturel³². » L'ambiance angoissante prépare l'apparition du phénomène démoniaque : « Une épouvante envahissait les esprits et on s'attendait à un événement extraordinaire³³. » Le déchaînement des éléments annonce l'intrusion maléfique. Le forgeron et sa femme, pourtant inquiets de l'atmosphère oppressante, n'ont pas pris garde aux avertissements des forces extérieures. L'épouse, sous l'insistance de son mari, s'aventura à manger cet œuf laissé à l'abandon et en subit les conséquences. L'état de possession de cette dernière est avéré par le curé, et le médecin, qui n'a obtenu aucune amélioration de la santé de sa patiente, s'en tient, quant à lui, au remède de la persuasion : si la malade croit qu'elle va être guérie au cours de l'office, il est possible que le *miracle* ait lieu. Le rituel d'exorcisme a vaincu le diable ; le médecin certifie par écrit avoir assisté au « miracle ».

Maupassant fait basculer son personnage scientifique dans la même *naïveté* que les campagnards, conférant au conte une certaine fonction de raillerie. N'oublions pas que l'auteur s'amuse des faits déstabilisants et prend un certain plaisir à écrire à contre-courant, en particulier s'il s'agit des merveilles de Noël. La publication du « Conte de Noël » le 25 décembre amplifie sa valeur ironique.

Avec la « Légende du mont Saint-Michel » et le « Conte de Noël », la veine fantastique s'efface sous le poids de la tradition du conte populaire mais contribue au

²⁸ D. Lacote, *Op. cit.*, *Peurs...*, p. 226.

²⁹ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 137.

³⁰ *Id.*

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*, p. 138.

³³ *Ibid.*, p. 139.

déséquilibre du réel propice à la déstabilisation du lecteur par un surnaturel décuplé. Il est fait un usage amusé de la superstition successivement moralisatrice et terrorisante, complice de Maupassant.

E La « terreur superstitieuse »

Cette complicité s'observe en particulier lorsque le conteur consacre son récit au thème de la peur. Nous l'avions remarqué dans la première partie de notre étude, Maupassant est le conteur de la *terreur superstitieuse*³⁴.

Dans « Le Loup », paru en 1882, l'auteur s'exerce au genre traditionnel, comme pour les œuvres précédemment citées, en concentrant ici le fantastique sur la frayeur des personnages.

Lors d'un hiver très rigoureux, un loup spécialement féroce s'attaque aux villageois. Pour s'en débarrasser, deux frères décident de partir à la chasse : le premier, Jean, est tué par la bête ; son cadet, François, le venge en abattant l'animal.

« On y retrouve la transposition fantastique de souvenirs de chasse en Normandie, auxquels se mêlent l'écho de vieilles légendes recueillies en Bretagne, ainsi que la réminiscence de terreurs d'enfance³⁵ », explique A. Richter. En effet, l'auteur plonge son lecteur dans une histoire du siècle passé, et la relate à la manière des contes écoutés par les enfants au coin du feu :

Vers le milieu de l'hiver cette année 1764, les froids furent excessifs et les loups devinrent féroces. [...] Et bientôt une rumeur circula. On parlait d'un loup colossal, au pelage gris, presque blanc, qui avait mangé deux enfants, dévoré le bras d'une femme [...]. Et bientôt une panique courut par toute la province. Personne n'osait plus sortir dès que tombait le soir. Les ténèbres semblaient hantées par l'image de cette bête³⁶.

Ce récit basé sur un fait qui se veut avéré (la date est précise) bascule dans la légende en se transformant dans une atmosphère de *panique*. Ainsi, le *loup colossal* glisse dans le surnaturel et devient un « monstre³⁷ », puis « un loup fantastique³⁸ », et enfin un « effrayant rôdeur³⁹ » qui *hante* les nuits, devenues *ténèbres*. L'animal est présenté à travers un portrait superstitieux qui remonte à des siècles de crainte :

Au Moyen Âge, dans tout l'Occident chrétien, le loup, féroce, indomptable, carnassier, propagateur de la rage, redoublant d'activité pendant les fléaux qui affaiblissent la

³⁴ Voir p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p. 374.

³⁶ *Ibid.*, p. 118-119.

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁹ *Ibid.*, p. 121.

communauté [...], ennemi des hommes et des bêtes (notamment l'agneau, représentant le Christ), devient l'animal le plus redouté⁴⁰.

Maupassant a décrit l'*effrayant rôdeur* en fonction de la terreur qu'il inspirait à nos ancêtres, y ajoutant une dimension fantastique engendrée par la superstition, comme le décrit D. Lacote : « Féroce, sauvage, indomptable mais fascinant, le loup terrorisa des générations de bergers et de villageois. En s'attaquant à l'agneau, symbole du Christ, il incarnait évidemment le Mal, voire le diable⁴¹. » Il acquiert alors un caractère extraordinaire, maléfique, qui engendre une peur irrémédiablement grandissante. Ne réussissant pas à trouver le loup, les deux frères sont « saisis soudain d'une sorte de crainte mystérieuse⁴² » qui s'accroît lorsque François se retrouve seul après la mort de son aîné, décès causé par la bête : « Peu à peu une peur l'envahissait, une peur singulière qu'il n'avait jamais sentie encore, la peur de l'ombre, la peur de la solitude, la peur du bois désert et la peur aussi du loup fantastique qui venait de tuer son frère pour se venger d'eux⁴³. »

Pour atténuer cette crainte François avait proposé des remèdes magiques, présentant quelque événement funeste : « On devrait peut-être faire bénir une balle par notre cousin l'évêque, ou prier quelque prêtre de prononcer les paroles qu'il faut⁴⁴ », comme s'il avait admis la dimension surnaturelle du loup qui transparaissait notamment à travers la couleur rouge du soleil. « Le grand loup va faire quelque malheur cette nuit⁴⁵ », furent les dernières paroles de l'aîné, lui aussi enclin à la superstition.

La croyance accompagne le survivant jusqu'à la mort avérée du canidé fantastique : « Une secousse d'épouvante agita le chasseur ; quelque chose de froid, comme une goutte d'eau lui glissa le long des reins, et il fit, ainsi qu'un moine hanté du diable, un grand signe de croix, éperdu à ce retour brusque de l'effrayant rôdeur⁴⁶. » La superstition suscite l'espoir du salut : le chasseur s'en remet à elle lorsque ses propres moyens paraissent insuffisants. La victoire de l'homme sur le loup laisse penser que la croyance a été d'un renfort vital lorsque Jean paraissait acculé au désespoir.

Dans « Le Loup », qui compte parmi les premières œuvres fantastiques de Maupassant, celui-ci s'est exercé à la légende populaire mettant en lumière une superstition faisant appel à la mémoire culturelle de son lecteur – et auditeur. La peur générée par

⁴⁰ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1007.

⁴¹ D. Lacote, *Op. cit.*, *Peurs...*, p. 174.

⁴² G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 119.

⁴³ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

l'inconnu (ici l'animal) et sa description fantastique est le thème central du conte, un thème qu'il déclinera encore sous plusieurs approches des frayeurs humaines.

Ce sujet a d'ailleurs donné son nom à deux nouvelles, publiées à deux années d'intervalle. Dans « La Peur » de 1882 – année prolifique – un marin raconte de quelle manière il a été confronté à ce sentiment à deux reprises. La première fois, lors d'une mission dans le désert, en entendant le bruit inquiétant d'un tambour annonçant la mort, et la seconde fois, au cours d'une nuit passée chez un paysan, attendant l'heure maléfique à laquelle un spectre reviendrait se venger.

La forte inquiétude, émanant du tambour des dunes, n'est en fin de compte qu'une illusion sonore. Le personnage donne l'explication du phénomène, supprimant simultanément le sentiment d'effroi. Au contraire, pour la seconde histoire du conte, le narrateur maintient le suspense jusqu'à la fin, et même si l'extraordinaire est annulé par une explication rationnelle, l'intensité de la narration est telle que la vue du spectre derrière la vitre de la maison reste plausible...

Au commencement, le marin, spectateur de cette nuit d'épouvante, déclare naïvement qu'il est « heureux d'être venu justement ce soir-là, et d'assister au spectacle de cette terreur superstitieuse⁴⁷ ». S'imaginant conserver une place de spectateur, la *terreur superstitieuse* l'envahit au même titre que les hôtes lorsqu'il entend le fusil retentir et qu'il se sent désormais participant de l'aventure menaçante : « Et je vous jure qu'au fracas du coup de fusil que je n'attendais point, j'eus une telle angoisse du cœur, de l'âme et du corps, que je me sentis défaillir, prêt à mourir de peur⁴⁸. » Les effets de la superstition agissent sur les esprits les plus critiques. D'amusé, l'homme curieux est devenu traumatisé, marqué à vie par une *angoisse* généralisée. Aussi, explique-t-il : « Cette nuit-là pourtant, je ne courus aucun danger ; mais j'aimerais mieux recommencer toutes les heures où j'ai affronté les plus terribles périls, que la seule minute du coup de fusil sur la tête barbue du judas⁴⁹. » La peur du spectre qui vient se venger serait un sentiment enfoui, inscrit dans chaque individu, et prêt à resurgir malgré de profondes certitudes sceptiques. « La vraie peur, continue le narrateur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois⁵⁰ » : il suffit d'un élément déclencheur pour que la véritable frayeur inhérente à l'homme s'empare de lui.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Id.*

En 1884, pour le second conte intitulé « La Peur », Maupassant reprend cette constatation et la développe par le biais du vécu de ses deux personnages.

Effectuant un voyage à bord d'un train, chacun expose ce qu'est pour lui la véritable épouvante. Le premier narrateur, un vieil homme nostalgique des peurs d'autrefois, décrit sa mésaventure, lorsqu'il fut terrorisé par une brouette roulant seule sur la route par une nuit profondément noire. Le second voyageur, quant à lui, relate une histoire qu'il tient de son ami Tourgueniev. L'écrivain fut surpris par un être affreux alors qu'il nageait au milieu d'une rivière : il en fut effrayé au point de s'enfuir sans ses affaires. En vérité, le monstre était une femme devenue folle qui vivait dans les bois depuis trente ans.

Le conte, illustré par ces deux récits, est avant tout une réflexion de Maupassant sur le pur effroi tel que le vivaient nos ancêtres. La science et les récentes découvertes ont annihilé la part de mystère qui entoure l'existence humaine. Ainsi, le vieil homme désenchanté constate :

À mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes. Vous ne trouvez pas, Monsieur, que la nuit est bien vide et d'un noir bien vulgaire depuis qu'elle n'a plus d'apparitions. [...] Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux. [...] Oui, Monsieur, on a dépeuplé l'imagination en surprenant l'invisible. Notre terre m'apparaît aujourd'hui comme un monde abandonné, vide. Les croyances sont parties qui la rendaient poétique⁵¹.

Il trouve l'univers fade, dénué d'intérêt. L'homme a vaincu ses peurs au détriment du monde imaginaire : « Les ténèbres me semblent claires depuis qu'elles ne sont plus hantées⁵². » Alors, de l'avis du vieil homme, l'unique accès aux transports des émotions est l'inconnu : « On a vraiment peur de ce qu'on ne comprend pas⁵³ », répète-t-il mélancoliquement.

Aussi, a-t-il conservé des réflexes de cette ancienne vie de croyances. Lorsque les passagers regardent par la fenêtre du train et qu'ils aperçoivent deux êtres fantomatiques devant un feu, dans la forêt en pleine nuit, le vieil homme consulte sa montre : « Il est juste minuit, Monsieur, nous venons de voir une singulière chose⁵⁴. » Alors que le second passager, certes étonné de l'apparition, s'en était déjà détourné, le vieillard fait remarquer l'heure fatidique associée au phénomène étrange auquel ils viennent d'assister. La jeune génération, semble-t-il, ne s'arrête plus sur ces détails, ayant perdu toute sensibilité *poétique* du monde.

⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

⁵² *Ibid.*, p. 203.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 202.

« On n'éprouve vraiment l'affreuse convulsion de l'âme, qui s'appelle l'épouvante, que lorsque se mêle à la peur un peu de la terreur superstitieuse des siècles passés⁵⁵ ». Nous évoquions ces paroles du narrateur en première partie de notre étude, au moment de définir la peur, car la superstition est bien le fondement principal de ce sentiment fortement déstabilisant sur lequel Maupassant construit la plupart de ses récits fantastiques.

Nous rencontrons toutefois certains contes du genre où l'auteur ne fait aucune mention de la croyance alors qu'il serait permis de s'y attendre. Ainsi, dans « Sur les chats », paru en 1886, la peur que provoque l'intrusion inexplicée d'un chat est dépourvue de toute allusion superstitieuse. Le narrateur, qui explique son attirance et son agacement envers la race féline, fait ensuite une comparaison de ces deux sentiments opposés avec ceux, semblables, que lui inspire la femme. Enfin, il raconte comment, au cours d'une nuit passée chez un ami, il fut surpris de trouver un chat dans son lit alors que toutes les ouvertures étaient fermées. Le secret de ce tour de passe-passe est élucidé : une chatière permet à l'animal de circuler à son gré dans toute la demeure, faisant de lui « le maître de céans⁵⁶ ».

Nous l'avons pourtant remarqué à plusieurs reprises dans cette étude des contes fantastiques, quelques auteurs – Hoffmann, Gautier, Poe –, lorsqu'ils ont mentionné le chat, l'ont systématiquement assorti de sa symbolique superstitieuse. Maupassant ne s'est pas laissé tenter par le cliché. L'animal est mystérieux, sa présence l'est encore plus, mais se sont plutôt les facultés de l'homme qui sont remises en question : était-il éveillé, ou rêvait-il toujours lorsque le félin s'est introduit dans sa chambre ? Le fantastique ne repose donc pas systématiquement sur une *terreur superstitieuse*.

Un autre exemple qui fait exception chez notre auteur : « La Nuit », parue en 1887. Un amoureux de Paris la nuit part en balade, comme à son habitude. Au fur et à mesure de ses déambulations, il perd tous repères jusqu'à ne plus avoir la notion de temps : tout semble endormi, la Seine est comme morte. Il se sent à son tour complètement engourdi.

Le sous-titre du conte, « Cauchemar », annonce le caractère horrifant de cette nuit singulière, entre rêve et réalité. La particularité de cette œuvre réside dans le peu de descriptions des sentiments du protagoniste qui est happé par la situation, se laissant entraîner comme s'il n'avait aucun moyen d'en réchapper. Son incompréhension des événements résonne à travers les paroles du vieil homme de « La Peur » : *On a vraiment peur de ce qu'on ne comprend pas*. Cette peur le paralyse, il sombre avec sa passion, avec la nuit assassine.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 205-206.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 247.

Pour autant, Maupassant ne fait aucune mention de superstition dans ce cauchemar, ni destructrice ni salvatrice.

De même, dans sa dernière œuvre, « Qui sait ? », parue en 1890, la croyance qui nous intéresse est absente des phénomènes extraordinaires comme l'est également la *réminiscence* des terreurs d'autrefois. Dans cette étrange histoire de meubles qui bougent seuls, le protagoniste assiste impuissant à la désertion de sa maison. À l'heure de la narration, le propriétaire réside dans un hospice, après avoir effectué un voyage en Italie. Là-bas, dans une boutique, il avait reconnu l'un de ses meubles. Le vendeur n'étant pas présent, le propriétaire revint le lendemain avec la police, mais le mobilier et le recéleur n'y étaient plus. Quelques jours plus tard, son valet lui explique par courrier que la maison a retrouvé ses meubles, placés à l'identique.

La peur installe le protagoniste dans un rôle d'observateur inerte : « Ici, explique E. Maynial, l'homme est presque passif, il semble définitivement entré, sans résistance, dans le monde de l'anormal... ces pages fantastiques reflètent l'épouvante d'un homme entré vivant dans l'irréremédiable nuit⁵⁷. »

Maupassant a épuré son écriture et la description des sentiments. Son protagoniste subit le surnaturel, « fou d'épouvante », en spectateur du vol. En homme pragmatique, il ne raconte pas à la police la véritable version des faits, de crainte d'être pris pour un fou. Il n'explique pas non plus sa peur du vieux revendeur afin de ne pas être soupçonné à son tour de machination ou de démente. C'est d'ailleurs de son plein gré qu'il est interné : il a un regard totalement extérieur sur ce qui lui arrive. Le doute s'installe alors chez le lecteur : est-il fou ? Est-il victime d'une malveillance magique ? Le recéleur italien a-t-il vraiment existé ? « Qui sait ? »

Pour ce dernier conte, l'auteur fait reposer son fantastique sur un doute permanent. Comment croire ce protagoniste de bonne foi alors que tout joue en sa défaveur ? Peut-être était-il l'auteur de ce vol ? Les *terreurs superstitieuses* n'ont vraisemblablement pas leur place dans ce récit où la peur est enfantée par des *terreurs* intimes nouvelles, liées à l'univers purement matériel du personnage.

Dans cet ensemble de textes regroupés sous le thème de la peur, nous avons pu remarquer que Maupassant s'est initialement inspiré de culture folklorique – nous pensons au « Loup » – et s'est préoccupé de la décrire comme résurgence des angoisses de nos aïeux. La

⁵⁷ E. Maynial, *La Vie et l'Œuvre de Guy de Maupassant*, Société du Mercure de France, Paris, 1906, cité par A. Richter, *Ibid.*, p. 377.

superstition n'est pourtant pas invariablement le corollaire d'une écriture de la frayeur, comme nous avons pu le souligner avec « Sur les chats », « La nuit » et « Qui sait ? », mais elle conserve une place de choix dans les préférences de notre auteur dont les deux nouvelles « La Peur » sont les exemples emblématiques.

F Manifestations d'outre-tombe

Ce constat se confirme à l'étude des contes illustrés par l'intervention de fantômes. Après « Ligéia » et « Morella » de Poe, « Le rêve de mon cousin Elof » d'Erckmann-Chatrian et « Les Voix secrètes de Jacques Lambert » de Rivière, Maupassant reprend le thème de l'être surnaturel revenant hanter le monde des vivants.

En 1883, l'auteur publie « Apparition » où la rencontre d'une entité féminine bouleverse la raison du protagoniste, probable « jouet d'une hallucination⁵⁸ ».

À la demande d'un ami, le narrateur part à la recherche de documents dans une maison abandonnée où il se trouve confronté à une femme supposée morte qui le contraint à lui broser les cheveux, puis s'enfuit. Il est par la suite impossible au jeune homme de retrouver l'ami qui l'avait envoyé dans ces lieux hantés ; il n'obtient donc aucune explication au sujet de cette stupéfiante apparition.

La terreur suscitée par le fantôme est particulièrement forte : « Il m'est demeuré ce jour-là une marque, une empreinte de peur, me comprenez-vous⁵⁹ ? », qui ne s'est pas affaiblie avec le temps. D'autant qu'elle a engendré un changement radical de pensée chez le protagoniste. Alors qu'il était de nature sceptique, l'apparition anéantit ses certitudes : « Je ne crois pas aux fantômes ; eh bien ! j'ai défailli sous la hideuse peur des morts, et j'ai souffert, oh ! souffert en quelques instants plus qu'en tout le reste de ma vie, dans l'angoisse irrésistible des épouvantes surnaturelles⁶⁰. » L'incompréhension de la survenue de cette femme énigmatique engendre la dissolution du monde réel. Aussi tente-t-il, vainement, de trouver une explication rationnelle au phénomène extraordinaire. Ses sens l'auraient induit en erreur : « [...] J'avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance⁶¹. »

⁵⁸ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 166.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁶¹ *Ibid.*, p. 166.

L'enquête menée par la justice n'ayant révélé aucune explication plausible, il demeure dans l'incertitude. Fut-il victime d'une apparition ? Ou fut-il victime de sa folie ? Le lecteur en vient à remettre en question l'histoire dans sa totalité : l'ami d'enfance n'a-t-il jamais existé ? La superstition ébranle les certitudes du personnage qui est insidieusement suspecté de perdre la raison.

Maupassant reprend ce thème de la démence associé à la peur des revenants dans « Le Tic », paru en 1884.

Le narrateur décrit sa rencontre avec un vieil homme victime de tics : sa main droite décrit « un crochet rapide, une sorte de zigzag affolé, avant de parvenir à toucher ce qu'elle cherchait⁶² ». L'explication de ce geste singulier s'explique par un traumatisme psychique : la fille de cet homme, très malade, fut enterrée vivante. En se présentant à la porte de chez elle, son père crut voir une revenante et chassa cette image par un réflexe de la main droite, un mouvement qui ne le quitte désormais plus.

Dans ce fantastique expliqué, Maupassant met en relief les conséquences d'une peur viscérale liée à l'apparition d'un spectre. Poe est cité par le narrateur dès la présentation du père et de la fille, comme si ces derniers étaient les représentations vivantes des personnages de l'écrivain américain. Pour autant, l'explication rationnelle de la vision annule tout surnaturel, le fantastique est suggéré et, par conséquent, peu convaincant. « Le tic » est un récit visant à démontrer les conséquences d'un traumatisme engendré par la *terreur superstitieuse* d'un fantôme. La démonstration rationalise le phénomène perturbateur.

En revanche, dans « L'Auberge » publiée en 1886, l'effet angoissant généré par l'intervention supposée d'un fantôme maintient le lecteur en haleine jusqu'à la fin du conte.

Un refuge isolé dans les Hautes Alpes est tenu par deux hommes et leur chien pendant la période hivernale. L'un, parti à la chasse, ne reviendra jamais. Ulrich, resté à l'auberge, s'inquiète, puis part à sa recherche, mais sans résultat. Les heures et les journées passent sans signe de vie du chasseur. Les nuits sont sources de terreur, car le jeune homme est persuadé que le fantôme du vieil homme mort de froid vient se venger. Les grognements inexplicables du chien devant la porte d'entrée amplifient le climat pesant. Submergé par l'angoisse, Ulrich ouvre la porte pour voir « l'autre⁶³ » qui ne se manifeste pas, et fait accidentellement sortir le chien. Un râle inexplicable se fait entendre à l'extérieur du refuge, menant le jeune homme à la

⁶² *Ibid.*, p. 195.

⁶³ *Ibid.*, p. 268.

folie. À l'arrivée des beaux jours, on découvre le cadavre du chien devant la porte d'entrée ; le gardien a perdu la raison.

La superstition intervient lorsqu'Ulrich ressent les premières inquiétudes liées à son isolement. La mort du chasseur l'obsède à partir du moment où il a la certitude de ne plus le revoir son compagnon vivant. Je jeune homme perd donc la raison lorsqu'il n'y a plus aucune chance pour le chasseur d'en réchapper, et sombre doucement dans la folie. Il croit même avoir entendu le dernier cri de son ami, hurlant son nom tel un reproche surgi d'outre-tombe :

Il avait agonisé pendant deux jours et trois nuits, et il venait de mourir tout à l'heure en pensant à son compagnon. Et son âme, à peine libre, s'était envolée vers l'auberge où dormait Ulrich, et elle l'avait appelé par la vertu mystérieuse et terrible qu'ont les âmes des morts de hanter les vivants. Elle avait crié, cette âme sans voix, dans l'âme accablée du dormeur ; elle avait crié son adieu dernier, ou son reproche, ou sa malédiction sur l'homme qui n'avait pas assez cherché⁶⁴.

Gagné par les remords, Ulrich pense que l'âme du défunt viendra se venger tant que le corps ne sera pas inhumé convenablement. Il appréhende une punition infernale, condamné à être hanté tant que les rituels ne seront pas effectués. Il craint alors pour sa vie, « car le fantôme resterait là, jour et nuit, autour de l'auberge, tant que le corps du vieux guide n'aura pas été retrouvé et déposé dans la terre bénite d'un cimetière⁶⁵. » Tant qu'il ne se sentait pas lui-même en danger, le gardien ne faisait preuve d'aucun sentiment superstitieux ni religieux. La menace du spectre l'amène à une croyance lui donnant l'espoir du salut. En sauvant l'esprit du chasseur, en procédant aux rituels d'un enterrement dans *la terre bénite d'un cimetière*, il se libérerait de la présence diabolique.

Au lieu de le sauver, ce raisonnement l'enfonce plus profondément dans la folie, car il lui est impossible de retrouver un corps dans l'immensité enneigée de la montagne. Il se trouve piégé par sa croyance qui est accentuée par des phénomènes extérieurs inquiétants : il entend des cris effroyables ; le chien est agité ; il y a un râle derrière la porte de l'auberge. Alors, conclut finalement le narrateur, « tout ce qu'il lui restait de raison fut emporté par la terreur⁶⁶ ».

La superstition s'est nourrie des remords de sa victime, une situation aggravée par l'isolement montagnard dont l'unique ressource pour vaincre la damnation réside dans l'accomplissement d'un acte sacré impossible.

L'enterrement trouble également l'amant de « La Morte » parue une année après « L'Auberge », en 1887. Toutefois, Maupassant abandonne le spectre vengeur et consacre sa

⁶⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 269.

nouvelle au désespoir de son personnage. Le narrateur pleure la disparition de sa femme, récemment décédée d'une violente grippe. Il passe une nuit au cimetière pendant laquelle il assiste à la sortie des cadavres venus corriger les épitaphes mensongers inscrits sur les plaques funéraires. Sur celle de sa femme, il découvre l'adultère qui la mena, un soir de pluie, à tromper son mari.

Les fantômes de ce conte effraient le personnage par l'horreur de leur vie antérieure et deviennent les symboles d'une humanité infâme. L'auteur fait usage de cette superstition afin de rétablir la vérité sur la nature humaine, c'est pourquoi aucun squelette ne conserve sa plaque funéraire. La croyance est mise au service d'une épouvante encore plus violente que l'image du corps en putréfaction sortant de sa tombe. L'anéantissement du protagoniste est provoqué par une immense désillusion : le revenant ne hante pas son bourreau (comme dans « L'Auberge »), mais le bouleverse en lui révélant l'insupportable réalité et engendre, simultanément, la mort du souvenir de son amour. L'amant perd la femme aimée et son passé idyllique, et découvre la vraie nature ignominieuse de l'homme. La superstition a révélé toute la noirceur du monde qui lui était jusque-là dissimulée.

Enfin, le thème du spectre est une dernière fois utilisé dans « Un portrait », paru en 1888. Après les terreurs provoquées par des cadavres obnubilés par la vérité, Maupassant détourne la superstition relative aux esprits en l'appliquant à un registre moins macabre. Le narrateur a pour ami un homme duquel émane un charme irrésistible. Invité chez cette étrange personne, le protagoniste est attiré par le portrait d'une femme, elle aussi enchanteresse : elle est la défunte mère de l'hôte.

Pour cette réécriture de la superstition des esprits, l'auteur se désintéresse, pour un temps, de la peur engendrée par les fantômes et s'attarde plus volontiers sur l'effet déstabilisant d'un charme transmis de mère en fils. Le doute clôt ce conte alors que la majorité du récit ne repose que sur une étrangeté : le jeune homme attire les gens et se fait aimer de tous sans efforts, comme si cela était inné en lui. Son extrême popularité intrigue, mais ne fait aucunement soupçonner de phénomène extraordinaire. Or, en apprenant que le portrait de la *charmante* jeune femme est celui de la mère décédée, le récit acquiert une dimension fantastique. D'un point de vue rationnel, l'attraction provoquée par les deux membres de cette famille peut s'expliquer par une particularité filiale. Mais par une interprétation superstitieuse, le mimétisme entre la mère, morte jeune, et le fils qui ne l'a vraisemblablement pas connue, laisse entendre une situation plus extraordinaire qu'il n'y paraît au premier abord.

Le charme de la mère ne s'est pas transmis à son enfant, mais revit en lui. Aux dernières lignes du conte, le lecteur se trouve confronté à une histoire de revenant, dans laquelle l'âme maternelle vient habiter le corps de son descendant. Le narrateur ne suggère-t-il pas que les yeux du portrait paraissent toujours vivants ? « Ils m'attiraient, en effet, d'une façon irrésistible, jetaient en moi un trouble étrange, puissant, nouveau, ces yeux peints, qui avaient vécu, ou qui vivaient encore peut-être⁶⁷ », décrit-il. Si le regard survit à la mort par le biais d'une représentation picturale, la mère, au charme puissant, continue aussi de vivre dans l'enveloppe corporelle de son fils. Une hypothèse suggérée qui n'est pourtant pas confirmée. Le narrateur laisse le doute s'immiscer à travers une exclamation évasive : « Et je compris alors d'où venait l'explicable séduction de cet homme ! » Mais quelle en est l'origine ? Il est simplement écrit que le portrait représente la mère défunte. Songe-t-il à une transmission par le sang d'une qualité hors norme ? Ou sous-entend-il que la mère a pris possession du corps de son fils ? Quelle vérité cache ce portrait ?

Il règne une ambiance étrange dans ce conte, comme si, paradoxalement, le « souffle vital de la morte » continuait d'agir sur les personnes vivantes. Que ce soit par l'intermédiaire d'une toile ou d'un descendant, l'âme de la jeune femme vit toujours, se manifestant par une indéniable séduction. Ce fantôme n'effraie pas, mais envoûte, exerçant une emprise inaltérable sur les sentiments humains.

Apparitions, fantômes, esprits, revenants : une grande diversité de dénominations pour des créatures dont la volonté commune est de faire intervenir le monde des morts parmi celui des vivants. En l'espace de cinq années, la peur engendrée par l'apparition de fantômes s'est alternativement manifestée par les possibles hallucinations (« Apparition »), par un traumatisme psychique (« Le tic »), par la folie des remords (« L'Auberge »), par le désespoir amoureux (« La Morte »), pour finalement se transformer en esprit charmeur posant la question de la survie de l'âme à travers les générations descendantes. Soit deux corps pour une âme, une superstition de la dualité retranscrite dans une série de contes consacrée au thème du double.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 333.

G Superstition et double

Les thèmes du fantôme et du double se distinguent par la nature de leur manifestation : le premier est extérieur au protagoniste, associé au monde des morts, le second, moins précis, émane fréquemment d'une scission intérieure. Le double tel que nous l'entendons n'est jamais un revenant et le protagoniste refuse toute croyance au surnaturel : l'explication se situe au-delà de l'entendement ordinaire, où la superstition serait un pressentiment de l'invisible, de l'Autre.

1 Premier dédoublement

Déjà, dans l'une de ses premières œuvres fantastiques, « Sur l'eau » parue en 1876, Maupassant met l'accent sur la dualité de son protagoniste, appuyée par une interprétation superstitieuse du cours d'eau. Ce dernier, un pêcheur, confie une mésaventure à bord de son canot. Son ancre est restée bloquée toute une nuit au milieu d'une rivière, ce n'est qu'au matin qu'il découvre, aidé de deux autres canotiers, que le bateau était immobilisé par le cadavre d'une vieille femme.

La rivière possède un caractère obsédant pour cet homme qui y passe sa vie : « Il avait dans le cœur une grande passion, une passion dévorante, irrésistible : la rivière⁶⁸. » Elle exerce sur le pêcheur une sorte d'envoûtement, ayant une dimension extraordinaire : « Pour lui, c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories [...] où l'on tremble sans savoir pourquoi⁶⁹ [...] ». En effet, comme l'explique É. Mozzani, la rivière est fréquemment sujette à des croyances superstitieuses :

À la fois bienfaisante et dangereuse en raison de ses crues incontrôlables, la rivière était considérée comme une créature vivante ou habitée par un esprit : on lui offrait des sacrifices pour empêcher sa colère. Des survivances de cette tradition ont existé dans toute l'Europe où l'on prétendait que les rivières réclamaient leur dû chaque année, comme le signalent ces dictons : « L'Indre a tous les jours sa proie, / Chaque jour quelqu'un s'y noie » ou « la rivière de Drôme, / A tous les ans cheval ou homme⁷⁰ ».

Alors, à son contact et pour peu que la nuit tombe, tout événement incompris prend une tournure surnaturelle. Un bruit ou un mouvement étrange de la barque se transforment en aventure extraordinaire : « je crus qu'un être ou qu'une force invisible l'attirait doucement au

⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 1529.

fond de l'eau et la soulevait ensuite pour la laisser retomber⁷¹ », témoigne le pêcheur, dont la peur commence à se faire ressentir.

Une peur amplifiée par l'intervention d'un brouillard effroyable : « J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. [...] J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer⁷² [...] ». Comme le remarque É. Mozzani, la brume « qui apparaît sur les eaux douces était parfois considérée comme une dame blanche presque diaphane⁷³ ». Les impressions du canotier, au milieu de ce brouillard aux connotations morbides, annoncent la fin funeste du conte, comme la dame blanche qui prévient d'une mort imminente.

Difficile ensuite pour le protagoniste d'affronter les effets déstabilisants émanant de la *terreur superstitieuse* qui se manifestent par le dédoublement. Le lecteur assiste alors aux prémices de la folie :

Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter ; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour⁷⁴.

Au cœur de la peur, dans une situation d'extrême vulnérabilité, l'homme perd ses moyens et voit sa raison divaguer.

Nous sommes en 1876 : Maupassant passera donc vingt années de sa vie à décrire ce phénomène provoqué par une peur intense et dérivant vers les affres de la folie où le *moi* deviendra l'autre.

2 Présence de l'« autre »

Dans « Lui ? », paru en 1883, le dédoublement ne se cantonne plus à quelques instants d'effroi, il devient le principal sujet du conte en tant que source de terreur.

Le narrateur fait part de son étonnante décision de se marier – lui qui considère « l'accouplement légal comme une bêtise⁷⁵ » –, car il a peur de rester seul. Il est hanté par la présence d'un être qu'il croit avoir aperçu, qui est là, tout près de lui, mais qu'il ne voit pas

⁷¹ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 91.

⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁷³ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 270.

⁷⁴ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 169.

concrètement. Ainsi, en se mariant, il ne sera plus seul, persuadé que l'intrus n'osera plus se manifester.

Cette nouvelle repose sur le thème de la peur abordé par le biais de l'autoscopie extérieure, un phénomène hallucinatoire. D'après A. Richter, cela « consiste dans le fait de se voir soi-même devant soi⁷⁶ ». Un phénomène que Paul Sollier, dans *Phénomènes d'autoscopie*, présente en tant que vision « cénesthésique⁷⁷ ». Le protagoniste ignore l'identité de l'être perturbateur, mais tout porte à croire que c'est sa propre image qu'il a vue assise dans le fauteuil. Comme l'expliquent P. Jourde et P. Tortonese dans *Visages du double* : « Cela signifie que la conscience, en général vague et d'origine sensorielle, que nous avons de notre unité corporelle peut s'extérioriser, se traduire en termes uniquement visuels⁷⁸. » Le personnage est trompé par ses sens, provoquant un fort sentiment d'insécurité. Il en perd la raison, ne sachant pas exprimer ce qu'il ressent car cela se distingue de tout ce qui est déjà connu de l'homme. Il explique :

[...] J'ai peur, tout seul. [...] Je n'ai pas peur d'un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. Je n'ai pas peur des revenants ; je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai pas peur des morts ; je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît. [...] J'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible⁷⁹.

Cet homme sceptique voit pourtant le mariage comme une parade magique contre le mal. Il détourne l'évènement de son intérêt religieux au profit d'une interprétation superstitieuse, voyant là un remède miracle. Tout son espoir réside dans cette ultime solution qui lui apportera la protection. Le mariage devrait agir comme une conjuration, voire comme un exorcisme. Bien que le narrateur se défende de toute croyance au surnaturel, il s'en remet finalement à des thérapeutiques superstitieusement salvatrices.

L'intrusion d'un être immatériel est de nouveau le fil conducteur dans la « Lettre d'un fou », parue en 1885. Cette première esquisse du « Horla » décrit avec précision les sensations jusqu'alors simplement soupçonnées dans « Lui ? ».

Le narrateur décrit à son médecin les raisons qui le poussent à se prendre pour un fou : il pense que les sens de l'être humain ne sont pas suffisants pour percevoir le monde dans sa totalité. Or, lui-seul serait en mesure de ressentir la présence d'un être invisible.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 375.

⁷⁷ P. Sollier, *Les Phénomènes d'autoscopie*, Alcan, Paris, 1903, p. 40.

⁷⁸ P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double*, Nathan, Paris, 1996, p. 56. L'autoscopie est également le sujet d'un article de P. Jourde, « La Peau du double, hystérie et autoscopie au tournant du siècle », dans *Littérature monstre*, Bardolle, Gawsewitch et Naulleau éditeurs, Paris, 2008. Cet article apparaît aussi dans les actes d'un colloque de Chambéry : *Autoscopie, Annales de l'université de Savoie*, n°24, 1998.

⁷⁹ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 170.

*Tout est faux, tout est possible, tout est douteux*⁸⁰ est la certitude sur laquelle repose le raisonnement du malade : le monde tel que l'être humain le distingue est faussé par l'usage de ses sens que le narrateur juge incomplets. Il explique ainsi la *terreur superstitieuse* qui fragilise l'homme face aux phénomènes extraordinaires : « Et cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde est légitime puisque le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé⁸¹ ! » L'humanité entière serait victime de l'insuffisance de ses moyens : elle vit dans l'ombre.

Seul le fou possède le don de voir au-delà – bientôt hors-la – et distingue nettement la silhouette supposée invisible de l'entité à travers le miroir⁸², non sans terreur. L'ambiguïté de cette découverte réside dans le titre la nouvelle « Lettre d'un fou » : dénomination à connotation initialement péjorative, excepté si on se réfère à l'interprétation superstitieuse de cet état de trouble intense. Comme le remarque É. Mozzani :

De même que l'idiot ou le demeuré, le fou est considéré dans de nombreuses traditions comme bénéficiant de la grâce divine. [...] En Europe, où la folie fut parfois considérée comme une possession diabolique nécessitant un exorcisme, ou pouvant être causée par la sorcellerie ou la fascination, il était admis généralement que vivre sous le même toit qu'un fou portait chance et protégeait des sorts. On dit toujours de nos jours qu'en rencontrer un est un bon présage, "surtout quand on le voit en pleine campagne occupé à chanter" ; mais il ne faut jamais se moquer d'un fou car, "sous leur apparence humaine, un Dieu peut toujours se cacher"⁸³.

Maupassant donne à son personnage la certitude de devenir fou, alors qu'il est en possession d'un don faisant de lui un être au-dessus de la norme, un individu supérieur : la superstition le sanctifie.

3 La menace du double invincible

Dans la première version du « Horla », parue en 1886, cette qualité surnaturelle du protagoniste est écrasée par celle de l'entité. Jusqu'alors, celle-ci ne faisait que s'immiscer dans le logement, désormais elle se nourrit d'eau, de lait et d'homme.

Comme dans le conte précédent, le malade raconte à son médecin de quelle manière il a découvert l'existence d'un être invisible qui vit chez lui et qui puise l'énergie de son corps pendant son sommeil. « Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute et on l'annonce ! La peur de l'Invisible a toujours hanté nos pères⁸⁴ », déclare-t-il aux trois médecins qui l'écoutent. L'histoire de l'humanité repose sur la méconnaissance d'un être supérieur. Ainsi,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁸¹ *Ibid.*, p. 237.

⁸² Une scène que Maupassant reprend dans chacun de ses « Horla ».

⁸³ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 777.

⁸⁴ G. de Maupassant, *Ibid.*, p. 279.

le folklore et les croyances populaires étaient les *pressentiments* de la présence du Horla : « Toutes les légendes des fées, des gnomes, des rôdeurs de l'air insaisissables et malfaisants, c'étaient de lui qu'elles parlaient, de lui pressenti par l'homme inquiet et tremblant déjà⁸⁵. » La vérité sur le monde était enfermée dans cette culture ancestrale de l'homme qui a fini par ne plus la prendre au sérieux. Seul le présumé fou possède une sensibilité suffisamment exacerbée pour en être le témoin. « Bien des choses qui nous entourent nous échappent⁸⁶ », écrivait Maupassant au regard de son œuvre sur le point d'être publiée.

Alors, dans la seconde version du « Horla », parue en 1887, l'auteur n'entoure plus le protagoniste de l'élite du corps médical le jugeant fou, et propose le journal intime de ce dernier comme témoignage avéré de l'invasion de la terre par des créatures invincibles. Pour sauver sa vie, l'homme brûle sa maison, ultime solution pour exterminer l'être qui le hante. Mais cette race parasite est-elle mortelle ? Dans cette version plus détaillée du « Horla », l'auteur reprend et complète les sensations de son personnage face au phénomène inquiétant. Ainsi, le protagoniste *pressent* un bouleversement : « J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal encore inconnu, germant dans le sang et dans la terre⁸⁷. » Pour cet homme doué d'une perception exceptionnellement développée, ce genre de prémonition s'explique par la présence invisible du Horla que l'homme détecte par inadvertance, car la cause demeure obscure. La superstition aide à entrevoir le malheur qui plane sur la destinée humaine.

À son tour, lorsque le domestique est pris de la même fatigue que son maître, il suggère également un phénomène magique pour décrire ce comportement anormal : « J'ai que je ne peux plus me reposer, Monsieur, ce sont mes nuits qui mangent mes jours. Depuis le départ de monsieur, cela me tient comme un sort⁸⁸. » Le personnage perçoit une anomalie qu'il ne peut expliquer clairement, il se tourne alors vers une supposition superstitieuse.

L'homme, trompé par la médiocrité de ses sens, a peuplé son imaginaire de monstres. Les croyances populaires et religieuses se sont méprises sur la véritable nature de l'être supérieur :

Depuis que l'homme pense, depuis qu'il sait dire et écrire sa pensée, il se sent frôlé par un mystère impénétrable pour ses sens grossiers et imparfaits, et il tâche de suppléer, par l'effort de son intelligence, à l'impuissance de ses organes. Quand cette intelligence demeurait à l'état

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ Dans *Souvenirs*, l'auteur donnait ainsi son avis sur la publication de son œuvre peu de temps après l'avoir envoyé à l'éditeur. Cité par A. Richter, *Ibid.*, p. 376.

⁸⁷ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 283.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 287.

rudimentaire, cette hantise des phénomènes invisibles a pris des formes banalement effrayantes. De là sont nées les croyances populaires au surnaturel, les légendes des esprits rôdeurs, des fées, des gnomes, des revenants, je dirai même la légende de Dieu, car nos conceptions de l'ouvrier-créditeur, de quelque religion qu'elles nous viennent, sont bien les inventions les plus médiocres, les plus stupides, les plus inacceptables sorties du cerveau apeuré des créatures⁸⁹.

Ces *légendes* témoignent de l'angoisse indéfinissable qui occupe l'esprit humain depuis des temps ancestraux :

On dirait que l'homme, depuis qu'il pense, a pressenti et redouté un être nouveau, plus fort que lui, son successeur en ce monde, et que, le sentant proche et ne pouvant prévoir la nature de ce maître, il a créé, dans sa terreur, tout le peuple fantastique des êtres occultes, fantômes vagues nés de la peur⁹⁰.

En définitive, l'homme moderne se rapproche de la vérité : « Mais, depuis un peu plus d'un siècle, on semble pressentir quelque chose de nouveau. Mesmer et quelques autres nous ont mis sur une voie inattendue, et nous sommes arrivés vraiment, depuis quatre ou cinq ans surtout, à des résultats surprenants⁹¹. » Le magnétisme et l'hypnose sont accueillis en tant que techniques dévoilant le *mystère impénétrable*. La superstition prend un nouveau visage, supplantant les anciennes manifestations.

D'autant que le nom donné à l'entité dévastatrice présente un raisonnement peu éloigné de la croyance qui nous occupe. En effet, « Horla » est une appellation qui suggère la contraction de la préposition « Hors » et de l'adverbe de lieu « là », qui forment conjointement la conjonction adverbiale « Hors-là », c'est-à-dire « en dehors de cela, en dehors de l'espace ». Cela sous-entend : « en dehors de l'espace connu mais demeurant à proximité ». Le Horla est une dénomination qui suppose l'existence d'une créature située dans l'univers humain mais uniquement appréhendable dans une dimension alternative. C'est pourquoi l'entité demeure impalpable, tout en étant *pressentie* par une minorité d'initiés (Mesmer par exemple) ou de personnes jugées folles. La réalité telle que les humains ordinaires la perçoivent est, quant à elle, amputée de cette dimension.

Par conséquent, croire en le « Hors-là », c'est admettre l'existence d'une vérité alternative en parallèle de l'espace trivial ; soit l'application du raisonnement superstitieux tel que nous l'avons défini en première partie⁹².

⁸⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 300.

⁹¹ *Ibid.*, p. 291.

⁹² Voir p. 39.

4 Un double exterminateur

Une thèse que reprend l'auteur dans l'un de ces derniers contes, « L'Homme de Mars », paru en 1889. Cette fois, la présomption d'existence d'un individu *hors-là* quitte l'univers terrien pour supposer une menace martienne. Le protagoniste décrit sa croyance de la vie sur Mars et assure avoir vu le premier « navire aérien » extraterrestre.

De la même manière que dans « Le Horla », la croyance qui nous intéresse est à l'origine de la crainte de l'homme pour sa survie, à cette différence près que l'invasion de « L'Homme de Mars » provient d'une autre planète, d'un *hors-là* bien plus éloigné. Le conte ne nous renseigne pas sur la manifestation de cet individu venu de Mars dans le quotidien des terriens, mais peut-être nous renseigne-t-il sur la provenance du Horla qui envahit la planète Terre ? Peut-être est-ce là le commencement de la fin de l'humanité ?

« Nous ne savons rien, nous ne devinons rien, nous ne comprenons rien⁹³ » : les paroles du personnage résonnent comme celles du fou du « Horla ». L'homme demeure dans l'obscurité de ses connaissances, jusqu'à ce qu'il découvre, probablement trop tard, l'existence d'une force supérieure venue l'anéantir.

Partant du dédoublement intérieur de « Sur l'eau », Maupassant amène progressivement son lecteur vers une distanciation de l'Autre vécu comme un dangereux parasite. La dissociation du *moi* se manifeste d'abord par l'autoscopie dans « Lui ? », où l'être distinct investit l'univers extérieur mais intime. Cette présence se fait plus menaçante encore dans la « Lettre d'un fou », dans laquelle se pose la question de la démence de l'individu doué d'une sensibilité exacerbée. L'auteur confronte alors son protagoniste mi-fou mi-génie (« Le Horla », première version) à une force résolument supérieure, que l'histoire de l'humanité avait jusqu'alors classée dans les croyances populaires et les légendes ancestrales. La seconde version du « Horla » suppose l'existence d'une réalité alternative mystérieuse que seuls quelques initiés remarquent. L'un d'eux découvre enfin que la Terre pourrait être la proie d'une invasion martienne, donnant à « L'Homme de Mars » une valeur apocalyptique.

Le double s'est détaché de son enveloppe corporelle initiale pour se manifester à-travers les *terreurs superstitieuses* de l'homme et devenir finalement un prédateur cauchemardesque en provenance d'une autre planète. Délires nés de l'imagination d'un fou, ou vérité dévoilée par un génie ?

⁹³ *Ibid.*, p. 347.

* *
*

Maupassant est l'un des rares auteurs à écrire le fantastique avec une extrême brièveté. Ses contes ne dépassent guère une dizaine de pages pour les plus longs et pourtant il ne manque rien au phénomène incroyable. Quel que soit le thème abordé, il conserve la même manière de faire pressentir l'extraordinaire : l'aventure est fulgurante et réduite à la plus simple écriture. Cette absence d'artifice s'explique par le parti pris choisi : s'inspirer des peurs primaires de l'homme. Il n'est pas nécessaire d'inventer puisque l'in vraisemblable existe déjà dans la culture collective.

Le conteur renverse alors les codes et s'amuse de ce qui est communément rejeté : une main, objet banal, devient bientôt un sujet de distraction macabre, tendant au morbide lorsqu'il se fait vengeur. De l'alliance de l'angoisse et de l'humour noir, l'auteur passe à une écriture plus épurée du fétiche où le protagoniste bascule doucement dans la destruction et la démence. Une tache noire envoûte, une mèche de cheveux rend fou. Jusqu'où mènera la superstition ?

Dans le second thème, malgré une métempsychose décrédibilisée, Maupassant oriente les sciences occultes vers une démarche rationnelle, rendant l'extraordinaire vraisemblable. En s'appuyant sur des faits scientifiques, il fait croire en l'impossible au nom de la science. La vérité est cachée et la superstition, même excessive (« Un Fou ? »), ridiculise les sceptiques. Connaissances riment avec folie, de manière à ce que les mystères du monde demeurent voilés aux communs des mortels. « Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie⁹⁴ ? », s'interroge le narrateur de « La peur ».

Autre sujet majeur de l'œuvre fantastique de l'auteur, la peur fait tout autant appel à la résurgence des angoisses primaires de l'homme. Un loup et de vieilles *terreurs superstitieuses* provoquent une réflexion sur le pur effroi vécu par nos ancêtres. Le folklore, tels « La Légende du mont Saint-Michel » et « Conte de Noël », s'inspire aisément des superstitions séculaires dont le fantastique tire également sa source.

Auprès des apparitions et des fantômes divers nés de cet imaginaire, la croyance se retrouve successivement la complice d'une démence, d'un traumatisme psychique, d'un remords persécuteur, d'une humanité infâme ou d'une réincarnation.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 202.

Autant de visages pour la superstition qui se manifeste aussi dans le thème du double – « thème fantastique par excellence⁹⁵ » – où le phénomène, initialement intérieur, est graduellement extériorisé, jusqu'à une distanciation interplanétaire. Le *moi* perturbateur du pêcheur aboutit à l'être envahisseur venu de la planète Mars proposant un protagoniste mi-fou mi-génie aux paroles souvent apocalyptiques : « Je ne savais rien, mais ce devait être terrible⁹⁶ », pressentait déjà le narrateur de « Sur l'eau ».

En fin de compte, seulement trois récits fantastiques de Maupassant ne font pas usage de la superstition, comme si la croyance remaniée des ancêtres était une donnée obligatoire pour cet auteur aux préoccupations paradoxalement modernes.

⁹⁵ Comme l'ont remarqué P. Jourde et P. Tortonese, le double se fonde sur les mêmes principes que le fantastique : « le double, par sa simple présence inattendue, ébranle l'une des distinctions fondamentales du rationalisme : celle qui est posée entre l'*ego*, qui se perçoit *a priori*, et le monde, qui se découvre progressivement. Toute idée de connaissance rationnelle semble présupposer non seulement une séparation, mais une différence de nature entre le moi et le non-moi. » *Op. cit.*, p. 56.

⁹⁶ G. de Maupassant, *Op. cit.*, p. 93.

V Jean Lorrain

Paul Duval, auteur de cette fin de siècle, plus connu sous le pseudonyme de Jean Lorrain, est une personnalité célèbre pour sa plume décadente ainsi que pour son existence excentrique, notamment pour son homosexualité démonstrative et son addiction suicidaire à l'éther. Écrivain extrêmement fécond, il pratique une littérature acerbe – qui lui vaudra quelques duels, Maupassant et Proust notamment – et scandaleuse à travers une centaine de nouvelles et de contes, d'articles, de romans, de pièces de théâtre, et de récits de voyages. L'auteur compte quelques ennemis causés par sa critique corrosive, mais, en mondain, il se lie d'amitié avec nombre de littérateurs de la Belle Époque, tel Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Léon Bloy. Plusieurs de ses dédicaces révèlent également ses affinités pour certains intellectuels contemporains anticonformistes : « Ophélius », est dédié à Marcel Schwob, ami et auteur célèbre, notamment pour sa proximité avec le courant symboliste ; « Le Possédé », est dédié au docteur Albert Robin, ami d'Octave Mirbeau¹ et membre de l'Académie de médecine (1887), qui a mené des recherches sur la fièvre typhoïde à laquelle Lorrain consacre plusieurs récits fantastiques. Ses affinités mondaines offrent un premier aperçu du caractère original – souvent marginal – de cet homme passionné, qui offre aux lecteurs sa propre vision décadente du monde.

Parmi l'œuvre considérable de Lorrain, nous avons choisi de faire une incursion dans son univers fantastique² à travers plusieurs récits manifestant des superstitions éparses, ainsi que par le biais de contes où la croyance est plus fortement marquée, telle que dans « Ophélius », « Le Possédé », « Nuit de veille », « Une Nuit trouble » et « Le Double ». Ces cinq nouvelles ont été initialement publiées entre 1893 et 1895, et sont rassemblées ici autour des sujets obsessionnels de la drogue et de la maladie qui ont poursuivi l'auteur jusqu'à sa mort précoce. « Le thème de la maladie, de la névrose, de l'hystérie, de l'angoisse ou de la folie délirante constitue le *leitmotiv* qui confère à l'écriture une fonction thérapeutique ou consolatrice³ », expliquent Fl. Bellamy et P. Noir dans la préface du recueil étudié. Outre l'intérêt porté à la part salutaire de cette écriture face aux afflications de l'auteur, nous attirons

¹ Octave Mirbeau (1848-1917), est un auteur novateur, défenseur des avant-gardes.

² Un univers « à l'orée du fantastique », pour reprendre la description de G. Duchemin dans « La Première gorgée d'éther », préface aux *Contes d'un buveur d'Éther*, Éditions Le Chat Rouge, 2010, p. 15.

³ Fl. Bellamy et P. Noir, « Préface » aux *Récits fantastiques de Jean Lorrain*, collection Les Introuvables, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 10.

l'attention sur ces nouvelles fantastiques en raison de la présence prépondérante de superstitions mises au service du décadentisme.

A Superstitions éparses

Il est intéressant de remarquer que la superstition est spécialement liée à la prise de drogue dans l'écriture de Lorrain. Dans *Contes d'un buveur d'éther* (1895) notamment, quelques récits en portent la trace. « Le Mauvais gîte », par exemple, repose sur une histoire de maison hantée : un ami du narrateur est terrorisé par des bruits nocturnes étranges qui proviennent des murs de son logement. Le narrateur en est témoin, sans vraiment s'en inquiéter, et suggère à son ami de quitter la maison rapidement et de laisser de côté son travail en cours concernant une étude de la sorcellerie. Le lieu serait maudit, puisque le locataire suivant, pris des mêmes terreurs, s'y est suicidé. « Ce fameux appartement où je ne pouvais dormir, tu sais qu'il porte malheur⁴ », raconte le protagoniste. Plusieurs ingrédients de la superstition (maison hantée, sorcellerie, malédiction) occupent ces quelques pages.

Dans « Réclamation posthume », il est question de vision morbide. Le narrateur, un artiste, a reproduit la statue de Donatello, *Femme inconnue*, mais en la décapitant. L'ami du sculpteur juge cet acte comme un affront : « [...] vous êtes un bourreau. Quelle satanique idée vous a-t-il donc pris de mutiler ce buste ? C'est une fantaisie tout à fait diabolique [...], mutiler un chef-d'œuvre est un véritable meurtre et [que] c'est là un jeu quelque fois dangereux⁵. » Suite à ces reproches, l'artiste est pris de vision : une femme sans tête lui rend visite. L'avertissement de l'ami sonne comme une mise en garde prophétique au regard de la violence *satanique* exercée sur la sculpture, ce double humain. L'apparition du corps, mi-cadavre, mi-statue, a pour objet de venger l'outrage. Nous l'évoquions avec Balzac dans « Le Chef-d'œuvre inconnu » et avec Gautier dans « La Toison d'Or » en particulier, la superstition relative à la statue, en tant que double de la femme créée par la main de l'artiste, met en lumière un mythe de Pygmalion dangereux. En mutilant la représentation humaine, l'artiste ici n'est plus un créateur sublime, mais un suppôt de Satan. De même, ce récit fait écho à la Vénus de Mérimée : la statue possède des pouvoirs surnaturels et met en péril un homme jouant avec les frontières du possible, sans prendre garde à la superstition.

Enfin, dans « Les Trous du masque », la superstition n'apparaît que brièvement : l'aventure se déroule un mardi gras, jour de carnaval, de déguisement, et donc de croyances

⁴ J. Lorrain, *Contes d'un buveur d'Éther*, Éditions Le Chat Rouge, 2010, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

superstitieuses. « Se masquer au carnaval, explique É. Mozzani, passait pour dangereux parce que le diable a souvent enlevé des jeunes gens qui s'étaient déguisés⁶. » En effet, l'histoire de Lorrain rappelle cette superstition en relation avec un enlèvement morbide : la nuit du mardi gras, le protagoniste suit l'un de ses amis à une fête pour le moins étrange. Tout le monde porte un masque et se comporte de manière mystérieuse. Ne supportant plus cette atmosphère anonyme, il soulève le masque d'un homme, mais découvre que son visage a disparu. Il réitère alors sur une autre personne, même résultat. Pris de panique, il se place devant un miroir et enlève son masque : plus de visage. Il finit par se réveiller, sous les reproches d'un ami à cause des méfaits de l'éther. Sous l'effet de la drogue, le narrateur constate que les personnes dissimulées sous les masques se sont évaporées : le protagoniste fait face à des visions infernales à répétition qui aboutissent à sa propre disparition, révélée par un miroir, cette fenêtre superstitieuse sur l'autre monde.

Toutefois, comme l'a souligné G. Duchemin dans son analyse du conte : « L'horreur y cingle, sans monstre, sans hémoglobine, ni meurtres à répétition, et la chute, terrible, vous hisse jusqu'aux espaces de la métaphysique⁷. » La superstition n'est qu'un lointain support à l'imagination ; Lorrain s'est plus volontiers exercé à la prose de l'inexistant, plus qu'à la description de l'influence du diable en bonne et due forme.

Concernant les autres récits des *Contes d'un buveur d'éther*, – « Un crime inconnu », « Le visionnaire » et « La main gantée » –, l'auteur met entre parenthèses les allusions superstitieuses, comme dans la plupart de ses autres recueils. Ainsi, nous avons consacré nos prochaines études à des contes exemplairement porteurs de superstition.

B La femme diabolique

Avec « Ophélius », publié en 1893 dans *Buveurs d'âmes*, l'extraordinaire traverse l'ensemble du récit dans une réalité parsemée d'étrange : il n'y a pas de phénomène véritablement inexplicable qui surgisse devant le protagoniste, mais l'histoire alterne entre folie et influence maléfique.

Armand, le protagoniste raconte l'influence destructrice d'une femme sur son plus proche ami, Claudius. Celui-ci est malade depuis plusieurs jours, victime de crises nerveuses très violentes. Arrivé à son chevet, le narrateur se retrouve face à la comtesse Viane – également nommée Lady Ethereld –, ancienne maîtresse du malade qui l'avait laissé pour

⁶ É. Mozzani, *Op. cit.*, *Le Livre...*, p. 1102.

⁷ G. Duchemin, *Op. cit.*, p. 16.

mort en le quittant quelques années auparavant. Elle explique la cause du mal qui ronge Claudius, vraisemblablement traumatisé par la mort d'un jeune homme, Ophélius, en qui il avait reconnu une beauté parfaite, semblable à celle d'un des portraits qu'il collectionnait. Les crises nerveuses suggèrent la responsabilité du malade dans ce décès. Pour la comtesse, les remords seraient les conséquences morales du crime qui se manifestent par la folie. Mais de l'avis d'Armand, cette femme est l'unique responsable de tous ces maux : elle ressemble à s'y méprendre au portrait que Claudius honore. Ophélius et Lady Ethereld ne sont qu'une seule et même personne ayant rendu le passionné complètement fou.

Le récit s'ouvre sur une journée propice à l'ambiance magique, comme l'ont remarqué Fl. Bellamy et P. Noir : « Une date hautement symbolique inscrit *Ophélius* en une sorte de sabbat baroque : “le samedi gras 1888⁸”. » En effet, ce jour festif marquant le début du carnaval suppose une mascarade désinvolte. La part de mystère est amplifiée par le nombre 1888 : la succession des trois chiffres laisse entendre une année magique, particulièrement satanique. C'est avec cette association de fête masquée et de sorcellerie que le narrateur apprend le grave état de santé de son ami, augurant de la pathologie ténébreuse de Claudius et de l'influence malveillante de Lady Ethereld.

La maladie prend appui sur la double identité de ce personnage féminin responsable des phénomènes étranges dans le conte. À son contact, le jeune homme charmé tombe malade, puis sombre dans la démence. L'éther aurait ce même effet dévastateur : la comtesse Viane incarne Lady Ethereld dont le nom ne laisse aucun doute sur le lien direct avec la drogue. Lorrain a personnifié le paradis artificiel par la femme responsable de la détresse du malade. N'agit-elle pas sur lui grâce à des élixirs qu'elle lui fait respirer ?

La comtesse est par conséquent un personnage meurtrier, qui a laissé son amant pour mort après son départ lors de leur première idylle. Le narrateur et ami de la victime constate la mauvaise influence de « cette savante entre toutes les savantes » : « Lady Viane avait failli me le tuer, lors de son séjour en Normandie. À son départ, elle me l'avait laissé dans un état impossible à décrire, surexcité, nerveux, l'œil égaré, dans un paroxysme d'irritation et d'exaltation fébrile frisant par moment la folie⁹. » Son portrait soulève la part mystérieuse de son caractère : « La raison d'être de ces femmes, c'est leur énigme même¹⁰. » Une *énigme* dangereuse qui présente le personnage féminin comme « l'artisane de malheurs, l'ourdisseuse

⁸ J. Lorrain, *Récits fantastiques*, collection Les Introuvables, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

de désastre¹¹ », agissant de manière fantomatique : « elle avait disparu tout à coup sans laisser d'adresse, envolée, évanouie, femme de nuit rentrée dans la nuit¹² ». Lady Viane, sur laquelle repose une part importante du fantastique, possède des vertus énigmatiques et magiques, représentant un danger pour la santé mentale de son amant. Elle est un vampire inatteignable – figure canonique de la superstition – inscrite dans une toute-puissance : « elle était victorieuse et elle me défiait¹³ ». Aucun obstacle ne peut arrêter son œuvre maléfique, elle manipule l'univers selon ses caprices. Ainsi, elle prend la place de la mère de Claudius dans la maison familiale. « La comtesse Ethereld dans la maison Aiguor, c'était le malheur installé au foyer¹⁴ », décrit le narrateur en arrivant. Ce *malheur* est caractérisé par une présentation androgyne de sa tenue vestimentaire : « moulée dans une robe étroite en drap noir, une gaine sombre seulement égayée au cou par le trait blanc d'un petit col d'homme¹⁵ ». Le vampire est sexuellement indéfini et revêt déjà son habit de deuil, dissimulant avec difficulté la part obscure de son caractère au narrateur. Il « avait un air à la fois souriant et mélancolique¹⁶ », telle une sorcière qui se rit du malheur tout en feignant d'en être attristée pour continuer son ouvrage maléfique.

Paradoxalement, cette figure démoniaque est présentée comme une « fée » par le docteur, faisant référence à la bonne fée Viviane de la légende du roi Arthur. En enlevant la *vie*, première syllabe du prénom, Lorrain l'a transformée en fée malfaisante. Le docteur et son sentiment de sécurité est dupé par les apparences merveilleuses. Incarnant la science, la médecine, l'esprit cartésien, il est manipulé et ne cherche pas à se défaire de l'emprise de la comtesse, qui symbolise la victoire de la sorcellerie sur la médecine traditionnelle. C'est également, par conséquent, le triomphe du surnaturel sur la réalité.

Un succès que la comtesse laisse transparaître dans son attitude. Alors qu'elle revient sur la cause du mal qui ronge son ancien amant, elle narre « froidement, d'une voix lente, presque avec un sourire, svelte et veloutée dans sa robe sombre comme un sphinx de nuit ou l'hirondelle noire des ruines¹⁷ ». Le plaisir dégagé par son *sourire* ajouté à sa tenue élégante et ténébreuse continue de la présenter comme un être démoniaque, dénué de compassion.

La chambre du malade, décrite par l'ami d'enfance, participe également à la dérive vers la folie de Claudius, en dégagant une atmosphère angoissante aux tonalités

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

superstitieuses : « Je m'étais toujours méfié de cette chambre verte et rose, d'un goût barbare et pleine de dévotion à la fois mystique et païenne, puant à plein nez, sinon le fagot, du moins la franche hystérie¹⁸. » Cette parenthèse descriptive du lieu met en avant la croyance relative aux couleurs suggérant une pièce offerte aux superstitions destructrices. Le vert, comme le rappelle *Le Dictionnaire des superstitions* possède une signification négative : « Couleur bénéfique du monde arabe, le vert est beaucoup moins apprécié en Europe où il est au contraire censé porter malheur. Au Moyen Âge, le vert était associé à la sorcellerie et aux activités les plus glauques¹⁹. » Cette même période de l'histoire est représentée dans la pièce par la tapisserie. Le rose accolé, « symbole de beauté, de pureté et d'amour²⁰ », est alors perverti par la tonalité diabolique. La chambre de Claudius porte sur les murs la destinée de son amour destructeur. Cette interprétation superstitieuse est confirmée par les adjectifs *mystique* et *païenne* qui présument un monde alternatif.

Cet éloignement de la réalité met également sur la voie d'une identité sexuelle indéterminée de Claudius. Le rose de la chambre, couleur féminine par excellence, et l'hystérie, une pathologie qui touche essentiellement les femmes²¹, apportent un mystère supplémentaire sur la personnalité du malade. Est-ce un homme ou une femme ? Cette indétermination causa-t-elle la mort prématurée de sa mère, « sorte de martyre ignorée morte à trente-huit ans de chagrin et d'ennui, de la province même, entre un mari égoïste et brutal, de vingt ans plus âgé qu'elle, et un fils adoré, mais qui la désolait, trop compliqué, trop en dehors d'elle, la droiture même, pût le comprendre²² » ? Claudius est un être difficile à cerner, dont les détails de la personnalité sont imprimés sur les éléments extérieurs, tels les murs symboliquement roses et verts, ou se manifestent par une attitude malade d'hystérie matricide.

Le comportement du malade est de tous points de vues ambigu. En présence de la comtesse et du narrateur, il agit comme s'il était possédé, contrôlé par un esprit ou un instinct animal :

Tout à coup, Claudius parut se soulever ; d'une main, il écarta son drap, entrouvrit sa chemise qui montra sa poitrine velue... ses lèvres se retroussèrent sur ses gencives noires et, d'une voix qu'on aurait dit lointaine, plutôt dans un soupir : "Ophelius, murmura-t-il, Ophelius". Il prononça le nom trois fois²³.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ J.-M. Pedrazzani, *Op. cit.*, p. 442.

²⁰ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 390.

²¹ L'étymologie du mot désignant la pathologie indique que cette affection est liée à un organe féminin. « Hystérie » vient du latin *hystericus* : ce qui est « relatif à l'utérus ».

²² J. Lorrain, *Op. cit.*, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 33.

À travers cette description, la maladie nerveuse passe de la simple pathologie à un phénomène surnaturel de lycanthropie auquel s'ajoute une incantation afin de faire revenir le mort. La réalité s'efface au profit de la présentation extraordinaire d'un homme se transformant en animal à la figure agressive dont l'unique obsession, Ophelius, répétée à trois reprises, suggère des paroles magiques (car incantatoires). La maladie s'éloigne de la sphère médicale et laisse en mémoire un être monstrueux, n'appartenant pas au monde ordinaire.

De plus, l'obsession de Claudius pour le portrait d'un homme qu'il a rencontré dans la réalité s'apparente à du fétichisme, une forme de superstition que nous rencontrons fréquemment dans les contes fantastiques²⁴ : « la folie de ce sourire et de ces yeux, que vous retrouverez en gravure en tête de son volume de vers ; c'était une obsession, une maladie²⁵. » Pour le narrateur et ami du malade, cela est le résultat d'une pathologie bien connue des aliénistes de cette fin de siècle : la « monomanie²⁶ ». Le personnage extérieur, venu en visiteur, persiste à interpréter les faits par un raisonnement scientifique.

La comtesse lui reproche à ce sujet de ne pas avoir fait attention à la passion du malade, de ne pas avoir compris : « D'abord, voyez-vous jamais quelque chose, vous²⁷ ? » Il reste aveugle devant l'évidence : « Vous avez des yeux pour ne pas voir²⁸ », ajoute-t-elle. L'inaccoutumé voile la perception du narrateur. Lady Ethereld cherche à le persuader qu'il se méprend sur les faits, notamment au sujet de la mort d'Ophelius pour laquelle Claudius pourrait être responsable.

En effet, le récit de la comtesse laisse planer le doute sur la participation de Claudius : la marque sur la nuque du cadavre fait soupçonner un meurtre qui a pu être commis par le malade. Son comportement actuel, en proie à la démence, serait la manifestation de ses remords. C'est pourtant Lady Ethereld qui est accusée par le narrateur de provoquer la folie, car le portrait qui obsède Claudius lui ressemble. La perfection de leurs traits, identiques, annule les incertitudes : « ce portrait c'est vous, et il est impossible que deux ressemblances aussi parfaites aient existé ensemble, à la même époque, sous les mêmes cieux²⁹ ». Le portrait était également incarné par Ophelius, mais il est désormais clair pour le narrateur que la cause du mal de son ami est la présence de la comtesse, qui incarne conjointement la figure de la photographie et le visage du jeune homme noyé : « Ce fantôme, toujours chassé, hélas !

²⁴ Voir dans les œuvres de Th. Gautier p. 206 et de Maupassant, p. 380.

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

jamais atteint, n'était-ce pas vous, toujours votre image vivante, ineffacée, ineffaçable dans l'esprit du malade et bouleversé par vous de ce misérable garçon³⁰. » Le personnage féminin acquiert de nouveau un caractère surnaturel : il est un *fantôme* qui s'approprie les vies. La comtesse est aussi une « perverse³¹ » et une « étrange créature³² », deux termes aux connotations dangereuses³³ et malfaisantes qui l'aident à sortir glorieuse de cette aventure :

Sa fuite était une victoire, car en partant, elle me laissait vibrant au cœur un dard empoisonné et, dans ce cœur, une plaie ouverte que rien ne pouvait guérir, plaie cuisante, purulente, profonde, envenimée d'un soupçon, et Dieu sait quel soupçon, sur l'honneur de Claudius³⁴.

Les conséquences sur l'état du narrateur font imaginer l'empreinte du diable : *cuisante* comme l'enfer, *purulente*, *profonde*, *envenimée*, comme une marque indélébile causée par un monstre contagieux et maléfique.

Cette bête destructrice n'est pas seulement incarnée par la comtesse Viane, mais c'est également la femme en général qui est responsable, selon Armand, de la perte de l'homme :

Lady Viane, c'est la femme, la femme vraiment femme, l'Eva de la Genèse, l'Ennoïa de Flaubert, l'éternelle ennemie, la danseuse qui boit le sang des prophètes [...]. Quand elle nous tue physiquement, elle s'appelle la débauche ; quand elle nous tue moralement, elle s'appelle la Haine et quelques fois l'Amour³⁵.

La phrase conclusive de ce récit est teintée de misogynie où la femme est inéluctablement fatale.

Avec « Ophélius », la superstition poursuit le malade et le narrateur par le biais du personnage féminin, coupable d'engendrer le mal *ad vitam aeternam*. Les visages de la persécutrice sont multiples, usant des poncifs de la croyance. Tour à tour sorcière, puis vampire, elle est aussi un fantôme impitoyable, mais pour les plus dupes, c'est une fée. La magie bienfaisante n'opère plus pour celui qui la démasque, car ces jours de festivités costumées cachent des intentions malveillantes... et victorieuses. L'homme, quel qu'il soit, malade ou sain d'esprit, ne sort pas indemne au contact de la redoutable magicienne.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² *Ibid.*, p. 42.

³³ Comme nous l'explique la note de l'éditeur, « créature » est un « terme typiquement huysmansien qui connote le danger, l'ambiguïté, à la fois le féminin et le masculin. *Id.*

³⁴ *Id.*

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

C Les spectres parisiens

Publié la même année que le texte précédent dans *L'Écho de Paris* du 18 décembre 1893, puis intégré à *Sensations et souvenirs* (1895), « Le Possédé », comme son titre l'indique, s'inspire également d'un surnaturel superstitieux.

Serge, le protagoniste, raconte à l'un de ses amis les raisons qui le font quitter Paris : il a peur de la capitale, en particulier de ses habitants. Sa faculté de visionnaire lui dévoile la véritable image de la réalité, horrifiante. Cette observation du monde ordinaire le plonge dans un profond effroi et le saisit à chaque incursion urbaine³⁶ au contact de la classe ouvrière parisienne.

La totalité du récit repose sur les explications du narrateur, qui confie ses sentiments : « Il faut que je parte, je retomberai malade dans ce Paris fantomatique et hanté de novembre ; car le mystérieux de mon cas, c'est que j'ai la terreur non plus de l'invisible, mais de la réalité³⁷. » Par le regard de l'homme effrayé, la ville acquiert une dimension spectrale. À la différence des récits fantastiques habituels, pour « Le Possédé », le phénomène bouleversant et extraordinaire ne s'est pas infiltré dans la réalité, c'est cette réalité qui offre à voir les apparences surnaturelles, elle est transfigurée. Le protagoniste n'est pas fou, comme cela est fréquemment suggéré dans les contes, il est seulement l'unique accesseur à la vérité inscrite ici-bas. Ainsi, il perçoit la vérité grâce au monde ordinaire : « c'est dans la réalité que je deviens visionnaire³⁸. » Il possède le pouvoir de décrypter : « Les anonymes même de la foule coudoyés qui m'apparaissent dans des attitudes de spectres, et c'est la laideur, la banalité même de la vie moderne qui me glacent le sang et me figent de terreur³⁹. » Contrairement aux héros fantastiques habituels, Serge accepte sans peur les visions surnaturelles, mais est terrorisé par la vie banale.

Il insiste sur sa sincérité afin de paraître crédible et retrace son passif d'éthéromane en posant l'accent sur la normalité de la frayeur de phénomènes inexplicables sous l'effet de la drogue, mais puisqu'il n'en consomme plus, c'est la véritable facette de la réalité qui le bouleverse : « l'ignoble névrose est là qui me guette et m'attend ; la peur est en moi, et moi

³⁶ Comme le remarque J. Pierrot dans *L'Imaginaire décadent*, Lorrain offre un nouveau décor au fantastique, rompant avec la tradition campagnarde : « Tandis que le fantastique traditionnel choisissait de préférence le cadre d'une campagne isolée ou encore le souterrain, la maison en ruine, parce que tel décors favorisaient l'apparition de l'insolite et permettaient ce décalage propice au dépaysement, le conte décadent se développe de plus en plus souvent dans le cadre de la vie moderne, celui de l'univers urbain. » PUF, 1977, p. 203.

³⁷ J. Lorrain, *Op. cit.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ *Id.*

qui me connais, j'ai peur de cette peur⁴⁰ ». L'éther lui permettait de fuir ; désormais le personnage est face à l'horrible et incontournable vérité.

L'effroi se fait principalement ressentir lorsqu'il observe les ouvriers aller au travail. Leur apparence reflète le dur labeur : « des espèces de spectres ayant vie, produits ignobles de je ne sais quels monstrueux coïts, espèces d'anthropoïdes plus près de l'animal que de l'homme et incarnant chacun un instinct bas et malfaisant de bêtes puantes, de grands carnassiers, d'ophidiens ou de rongeurs⁴¹ ». Les travailleurs sont abaissés au rang bestial et perdent toute caractéristique humaine : ils sont apparentés à des figures fantomatiques par l'usage d'une superstition au service de la description du réel, à contre-courant de l'usage traditionnel dans le fantastique.

La déstabilisation du narrateur est quotidienne, car les visions d'épouvante paraissent à chacune de ses sorties :

[...] tous les jours, en tramway, en omnibus, en wagon même, où la hideur des visages de spectres s'horrifie la nuit à la clarté des lampes, les mêmes profils d'animaux se dégagent lentement des faces entrevues, et cela pour moi seul, rien que moi. C'est une possession, que veux-tu⁴² ?

Le protagoniste serait donc victime d'envoûtement lui dévoilant les vrais visages de ses congénères. Cette explication suppose qu'il n'est pas en proie à la démence et que c'est une force supérieure néfaste qui manipule son appréhension de la réalité qu'il compare à l'« enfer⁴³ ». Le diable a envahi le monde des vulgaires et offre aux visionnaires une image de la véritable existence.

À travers « Le Possédé », Lorrain présente une critique de la classe ouvrière parisienne sur fond de superstition démonstratrice. La nature humaine est dévoilée par le biais d'un surnaturel plus métaphorique que classiquement objet perturbateur ponctuel⁴⁴. Le fantastique opère malgré le jugement de valeur, installant le doute sur la santé mentale du narrateur : est-il visionnaire ou fou à lier ? Que penser en cette fin de siècle où la possession relève désormais de l'aliénation clinique ?

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 58.

⁴³ *Id.*

⁴⁴ Selon G. Duchemin, le fantastique du recueil *Contes d'un buveur d'éther* « est plus un surréel, un pas de côté, un écart oculaire, que l'adorable bestiaire attendu des ogres, vampires, fantômes et autres zombies. » *Op. cit.*, p. 16. Malgré des propos réducteurs au regard du fantastique – qui ne se réduit pas à un bestiaire du monstrueux –, G. Duchemin met en lumière l'originalité du genre de Lorrain, en marge des écritures plus traditionnelles.

D Folklore et aliénation

Dans « Nuit de veille », publiée en 1895 dans *Sensations et souvenirs*, les affections physique et mentale conjuguées participent à la dérive du protagoniste, immergé dans une terreur nocturne contagieuse.

Il relate les derniers instants de vie de sa maman en proie à la fièvre typhoïde lorsqu'il était encore jeune garçon. Veillant toute une nuit au chevet de la malade, il assiste à l'apparition de la Mort qui rôde dans la chambre, mais la vision disparaît lorsqu'il s'approche. L'instant d'après, sa mère est terrorisée par le bruit de cigognes qu'elle entend monter dans l'escalier. Le narrateur, influencé par l'angoisse maternelle, procède à une conjuration qui fait fuir momentanément les bêtes. Elles persisteront vainement à vouloir entrer dans le pavillon par les fenêtres d'où le garçon les entend. Le calme revient à l'aube, mais les nouvelles sont mauvaises : la femme du jardinier est décédée dans la nuit.

C'est d'abord l'atmosphère environnante de la nature qui participe à la sensibilité exacerbée du jeune homme. Le domaine de Fécamp, où réside la famille, est l'une des « terreurs⁴⁵ » de l'enfance du narrateur. Son caractère anxieux provient de la fréquentation des lieux : « Si je promène de par le monde une nervosité inquiète un peu malade, si ma vie, depuis trente ans et plus, n'est qu'une sorte de convalescence, c'est, je crois, pour avoir trop écouté le vent gémir dans les grands arbres de ce jardin isolé et profond⁴⁶. » Le décor extérieur dans lequel a grandi le personnage agit sur sa personnalité particulièrement impressionnable.

Par ses confidences biographiques, le narrateur prépare l'évènement extraordinaire : au chevet de sa mère malade de la fièvre typhoïde, son « imagination exaltée prêtait alors aux moindres choses une signification sinistre⁴⁷ ». L'enclin du jeune homme à la double interprétation de la réalité le mène à une approche négative. Le sens caché de l'univers qu'il perçoit est essentiellement négatif. Cette remarque permet une intrusion du phénomène typique du registre fantastique.

À la manière d'Hoffmann dans le « Spectre fiancé » et de Th. Gautier avec « La Cafetière », l'instant extraordinaire est annoncé par un bruit rompant le silence : « on n'entendait rien, rien que le ronflement de la flamme et celui de la bouillotte d'eau chaude

⁴⁵ J. Lorrain, *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

mijotant là pour les infusions⁴⁸ ». Lorrain s'inspire des auteurs romantiques, inscrivant son récit dans les repères classiques du genre, tout en lui apportant un surnaturel plus contemporain. L'évènement perturbateur intervient comme dans la nouvelle de Maupassant, « Lui ? », par la suggestion d'autoscopie : « Installée au coin de la cheminée, dans le grand fauteuil où j'allais souvent m'asseoir pour surveiller l'infusion d'une tisane, la forme inconnue me tournait le dos⁴⁹ [...] ». Cette présentation laisse penser au dédoublement du protagoniste, mais le doute sur l'identité de l'intrus est rapidement levé, car il s'agit d'une vieille femme, supposée personnifier la Mort : « cette étrange présence ne pouvait être que malfaisante pour la malade que je gardais⁵⁰ ». L'interprétation superstitieuse de la situation dans un premier temps tourne finalement à une analyse médicale lorsque le « spectre⁵¹ » disparaît : « j'avais été le jouet d'une hallucination, d'un rêve ; [...] j'avais cru voir la servante de la Mort⁵² ». La raison reprend le pas sur l'imagination, bien que l'autoscopie semble de nouveau être une explication du phénomène qui vient de se produire : « anéanti, je me laissais tomber sur le fauteuil [...], et, les mains machinalement tendues vers la flamme, dans la pose même du fantôme⁵³ [...] ». Le narrateur agit sans réfléchir, *machinalement*, et répète la scène de l'apparition. Délire de dédoublement ou intrusion d'un extraordinaire morbide ?

De plus, la croyance au phénomène inexplicable et menaçant se transmet de mère en fils, par contagion de l'angoisse : « Ma pauvre mère m'avait communiqué son effroi, je me sentais sombrer, moi aussi, dans le surnaturel, dans le cauchemar⁵⁴ [...] ». La raison du narrateur s'amenuise au contact de la peur de la malade, puis il s'en remet à des gestes conjuratoires : « Une vieille dévotion me revint alors et, arc-bouté contre la porte menacée, je me souviens parfaitement d'y avoir tracé un signe de croix⁵⁵. » Ce dernier espoir fait disparaître la menace imminente des cigognes, bien que le garçon ait toujours la certitude de leur présence : « c'était moi que les cigognes hantaient maintenant et, par trois fois, jusqu'au lever de l'aube, j'entendis cogner aux persiennes comme des bruissements d'ailes affreuses dans la nuit⁵⁶ ». Les craintes de la mère suscitées par la fièvre ont contaminé l'enfant qui ne

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

souffre toutefois pas des effets de la typhoïde. La vision est passée de la maladie physique de la maman à la maladie mentale du fils. L'apparition de ces volatiles, précisément, révèle également une forte symbolique superstitieuse : le folklore qui leur attribue l'annonce des naissances, représente ici le lien maternel. Leurs attaques répétées évoquent alors le péril de la relation mère/enfant dont le jeune homme est le spectateur, finalement victorieux.

Pour terminer, la réalité offre à la situation une fin mystérieuse : avec l'annonce du décès de la femme du jardinier dans la nuit, les certitudes superstitieuses se vérifient le lendemain matin. Il n'y a pas de *hasard* à ces événements funèbres que le jeune homme avait pressentis, car, en effet, « la mort avait rôdé autour de nous toute la nuit⁵⁷ ». Cette observation conclusive propose une élucidation superstitieuse des visions nocturnes et de la sensibilité exceptionnelle du protagoniste.

Dans « Nuit de veille », le fantastique s'inscrit dans la tradition des conteurs romantiques tout en s'inspirant des récents intérêts pour le surnaturel tiré du domaine psychiatrique. Le récit alterne donc entre un extraordinaire plutôt classique et une déstabilisation faisant référence aux préoccupations davantage modernes sur l'aliénisme. La croyance occupe sans distinction l'une et l'autre influence, accompagnant le fantastique d'où elle sort, une fois encore, victorieuse.

E Vapeurs toxiques infernales

Avec « Une nuit trouble », également publiée dans *Sensations et souvenirs* en 1895, Lorrain affaiblit son personnage principal entre ivresse cauchemardesque et délire paranoïaque pour un fantastique aux portes du burlesque.

Le narrateur, de Jacquels, relate sa nuit de mésaventure alors qu'il est invité chez des amis. Il neige dehors et la chambre du convive est particulièrement froide. On installe un poêle d'appoint qui réchauffe rapidement le grand espace, tout en dégageant des vapeurs toxiques. La nuit venue, le protagoniste s'endort facilement mais est réveillé par la vision d'un volatile monstrueux le menaçant. Il parvient à l'assommer pendant que deux autres bêtes identiques à la première s'introduisent dans la chambre. Le narrateur se débat, puis tombe évanoui. Il apprendra quelque temps plus tard, par un courrier de ses amis, que trois petites chouettes ont été retrouvées mortes dans le conduit de cheminée de la chambre qu'il occupait.

⁵⁷ *Id.*

De Jacquels se défend d'être enclin aux croyances populaires, en s'appuyant sur les vers d'un poème⁵⁸ dans lequel il est fait allusion à des phénomènes surnaturels d'outre-tombe, puis il déclare : « Des rampements de spectre et des frôlements d'âme ! Eh bien ! cette nuit de fièvre et d'épouvante, moi, qui ne suis ni superstitieux ni nerveux, je l'ai vécue dans des circonstances si étranges qu'il faut ma foi, que je vous la raconte⁵⁹. » Une telle entrée en matière présage des aventures certainement incroyables qui vont être rapportées.

En effet, dès l'arrivée du convive, il règne une atmosphère propice à la peur : « Superbe, en effet, le paysage ! mais d'une détresse à vous noyer l'âme de *spleen*⁶⁰. » Le paysage qui provoque l'émerveillement engendre parallèlement un fort sentiment mélancolique, connu pour être singulièrement destructeur. L'ajout à ce décor extérieur d'un chouberski dans la chambre – ce poêle mobile dont émanent des gaz très nocifs –, à proximité du protagoniste facilement impressionnable, participe à l'introduction du surnaturel.

Aussi, lorsque la première bête apparaît, elle ne ressemble à aucun volatile connu et est perçue comme un animal extraordinaire. Elle est « hideuse et fantomatique⁶¹ », et décrite comme un « oiseau fantôme⁶² ». Le narrateur brosse le portrait d'un monstre répugnant : « elle tenait à la fois du gnome et de la strige, de l'engoulevent et du nain ; et, ignoblement obscène avec son ventre offert et ses longues cuisses nues, elle sentait le marécage et la ruine, la feuille morte et le sabbat⁶³. » L'accent est mis sur des figures issues du folklore, telles que *gnome*, *strige*, *engoulevent*, *nain*, qui sont associées à la sorcellerie avec la mention du *sabbat*.

De même, les deux autres oiseaux qui pénètrent dans la chambre sont jugés dangereux, en tant que volatiles extraordinaires : « deux oiseaux monstrueux à bec de cormoran, à ventres flasques et renflés de vampires, des êtres de cauchemar⁶⁴ » ; « deux monstres ailés⁶⁵ » provoquant « un frôlement de vampire, un rampement de spectre⁶⁶ ». L'homme assailli utilise les modèles classiques de la superstition pour décrire avec précision ce qu'il croit avoir vu. *Vampires*, *monstres*, *spectres* : les oiseaux se déclinent sous différentes icônes traditionnelles de la terreur. Le narrateur est d'ailleurs dans l'embarras pour décrire les causes de sa vision :

⁵⁸ « Les murs – vous semble-t-il – vivent en ce moment / Des rampements de spectre et des frôlements d'âme. » *Ibid.*, p. 50.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶² *Id.*

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

« J'avais rêvé et pourtant je n'avais pas tout à fait rêvé⁶⁷ », confie-t-il, perturbé entre son besoin de rationalité et les évidences incroyables.

Enfin, la réalité clôt l'anecdote avec l'explication avancée par une lettre des hôtes : trois squelettes de chouettes ont été retrouvés par le ramoneur dans le conduit de cheminée de la chambre que le protagoniste avait occupée. Les bêtes ont très certainement succombé aux vapeurs toxiques émanées du chouberski, laissant entendre aux lecteurs que de Jacquels en fut également la victime...

Pour autant, ce dernier conclut le récit sur une note spiritiste : « y aurait-il des âmes de chouettes⁶⁸ ? », comme s'il suspectait une vengeance de la part des volatiles, le tenant pour responsable de leur mort. Rappelons que la chouette est un oiseau néfaste dans les croyances populaires, elle « porte malheur et annonce la mort, rend triste celui qui regarde dans son nid, hypnotise les promeneurs ou jette des sorts aux chasseurs⁶⁹ ». Seraient-elles revenues le hanter pendant son sommeil ? L'éclaircissement rationnel ne le satisfait pas, à moins que ce soit là sa mauvaise foi qui ait le dernier mot, s'amusant avec la superstition.

La nuit malheureuse du convive a métamorphosé des circonstances banales en phénomènes extraordinaires. L'ambiance générale, le décor, les imprévus sont abordés par l'entremise de la superstition avec laquelle un simple oiseau nocturne se transforme en monstre assoiffé de sang humain. De Jacquels se considère être la proie de bêtes surnaturelles, alors qu'il a seulement été la victime de sa propre interprétation. Honteux de sa méprise, il achève son récit en poussant son explication dans les abysses de la superstition avec l'hypothèse d'un spiritisme des chouettes : l'autodérision finale confère aux événements une conclusion comique, à moins que, fantastique et superstition obligent, le protagoniste n'ait été piégé par des circonstances qui dépassent l'entendement commun. Le récit joue sur les deux tableaux, proposant simultanément une approche rationnelle et rassurante ponctuée par la réalité, et une dérive singulière et dangereuse au gré d'une superstition destructrice.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 437.

F Le double menaçant chez Lorrain

Enfin, avec « Le Double » (1895), publié dans le même recueil que les deux œuvres précédentes, le fantastique gagne en suspense et en pure terreur, sans ironie sous-jacente contrairement au récit précédent.

Le narrateur reçoit la visite d'un jeune journaliste, Michel Hangoulve, venu présenter son travail. La présence de cet homme est rapidement perçue comme intrusive et dérangeante. Son apparence mystérieuse engendre l'effroi du protagoniste qui craint de surcroît que l'importun soit accompagné par un double invisible malfaisant.

Le récit s'ouvre et prend appui sur la retranscription d'un conte de fées d'Andersen. Le narrateur confie apprécier ce type de récit dont *La Reine des neiges* en particulier, dans lequel il est question d'ombres envahissant le château la nuit venue. C'est un corbeau qui rassure la reine, lui expliquant qu'elles ne sont que des « Songes⁷⁰ », des produits de l'imagination au coucher du soleil. La retranscription de ce conte merveilleux au commencement de l'histoire augure des péripéties fantastiques auxquelles le protagoniste sera confronté, perdu entre ces ombres et ces songes.

En effet, lorsqu'il reçoit la visite de Michel Hangoulve⁷¹, c'est dans l'atmosphère de fin de journée que l'extraordinaire commence à intégrer le réel et que l'impression étrange initiale devient de plus en plus dérangeante :

Dans la tiédeur et l'apaisement de la haute pièce assombrie de mystère et de tapisseries anciennes, cela prenait des proportions inquiétantes. Tout s'aggrave facilement d'aspects surnaturels dans certains décors, à la tombée de la nuit ; et dans le clair-obscur de la chambre close, à la lueur équivoque de l'unique lampe ennuagée de gazes bleuâtres et des braises rougeoyantes du foyer, je ne pouvais me défendre d'une certaine terreur⁷² [...].

L'aménagement intérieur du bureau participe à cette gradation de l'angoisse. La visibilité réduite à quelques couleurs inquiétantes (le bleu fait référence au froid, à la mort ; le rouge des braises renvoie à l'enfer) et « assombrie de mystère » (formule anxiogène par sa description évasive) accompagne l'entrée du visiteur, comme s'il avait pénétré dans un château à la manière des ombres décrites dans le conte d'Andersen. Les tapisseries anciennes rappellent celles des contes fantastiques romantiques – de Th. Gautier en particulier – avec lesquelles tout peut arriver : le faux est susceptible de devenir vrai, car la représentation peut

⁷⁰ J. Lorrain, *Op. cit.*, p. 65.

⁷¹ La note de l'éditeur remarque que le nom du visiteur, Hangoulve, suppose un double sens : il « évoque par euphonie, l'engoulement, oiseau crépusculaire aux pattes courtes dont les doigts puissants portent des ongles acérés. Cet animal est souvent mentionné dans les traités de sorcellerie. » *Ibid.*, p. 71. L'entrée du visiteur à cet instant de la journée n'est dans ce cas pas fortuite.

⁷² *Ibid.*, p. 68.

prendre vie à tout instant, surtout à la nuit tombée. Alors, face à l'être étrange qui lui rend visite et sous l'influence mystérieuse du crépuscule qui bouleverse la vision, le protagoniste perd son assurance et bascule dans l'angoisse.

La personne qui accompagne le jeune journaliste amplifie le sentiment de terreur du narrateur, car ce dernier le perçoit comme une entité fantomatique, indescriptible visuellement : « la forme échappait à mes yeux, se perdait dans la nuit, demeurait invisible⁷³ ». Une intrusion anormale dans le réel confirmée par la citation du même passage de l'œuvre d'Andersen qui introduisait les premières lignes du récit de Lorrain. Dans cet extrait du conte de fées, les « grandes ombres [...] n'étaient que des grandes ombres et elles ne faisaient aucun bruit⁷⁴ ». Le narrateur transpose la fiction dans sa propre réalité, « espérant et craignant à la fois de voir apparaître derrière lui, sur le fond de la tapisserie, quelque ombre effroyable et velue : son double⁷⁵ ». Il mélange imaginaire merveilleux et réalité effrayante où la superstition joue le rôle de point de rencontre. Comme nous avons pu le voir dans « Omphale » de Th. Gautier⁷⁶, la tapisserie offre un support d'écriture au fantastique, car elle porte en elle une double dimension, mi-réelle, mi-fictive. Les personnages qui y sont représentés, véritables miroirs de l'homme, sont porteurs de croyances : ils contiennent l'essence de la personne copiée. Le double fictif peut donc à tout moment vouloir réintégrer la réalité ou influencer sur elle. Le narrateur, adepte de contes, se laisse entraîner à des peurs emblématiques du genre littéraire, sur fond de superstition.

Le conte fantastique, à proprement parler, est également mis à contribution dans cet univers de terreur. Le protagoniste nomme les deux inspireurs du genre que le thème du double préoccupait spécialement : « Ce Michel Hangoulve, dans quelle opprimante et bizarre atmosphère de contes d'Hoffmann et d'Edgar Poe se mouvait-il donc⁷⁷ ? » L'hôte passe du merveilleux au genre qui nous intéresse, témoignant d'une gradation dans la terreur. Alors que le merveilleux projette le lecteur dans un univers totalement fictif, et par conséquent peu surprenant, le fantastique ne s'écarte jamais de la réalité, il est bouleversé par l'invasion d'un élément perturbateur, très certainement fictif... mais pas assurément. Le doute est entier dans ce deuxième genre dans lequel le narrateur a finalement basculé.

Une crainte superstitieuse se développe alors dans cette métafiction : « J'en étais arrivé à ne plus oser regarder dans les angles obscurs ni dans l'eau morte de la glace ; j'avais trop

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Voir p. 196.

⁷⁷ J. Lorrain, *Op. cit.*, p. 69.

peur d'y voir surgir quelque forme sans nom⁷⁸. » Le protagoniste fait allusion aux croyances relatives au miroir. Comme nous avons pu le constater dans « Le Reflet de la Conscience » de Cl. Vignon, cet objet reflète la vérité de la réalité, dans « L'Œil sans paupière » de Chasles, il présage l'identité du futur époux, et dans *Spirite* de Th. Gautier, il est un accès au royaume des morts. C'est cette dimension magique par laquelle le réel est transfiguré et parfois révélé, que craint le narrateur du « Double ». L'étrange individu qui se cache derrière Hangoulve est susceptible d'apparaître, au grand dam du héros-spectateur qui décrit son bureau comme une « chambre ensorcelée⁷⁹ » et fait simultanément référence à Péladan, le célèbre écrivain occultiste. Sa terreur et son incompréhension sont totales, il se sent alors piégé dans un univers maléfique dont seul un grand savant occulte détient les clefs.

Unique remède conjuratoire efficace contre le mal : le protagoniste fait alors « brûler un peu d'encens⁸⁰ » après la sortie d'Hangoulve. En effet, la fumée est supposée « chasser les influences négatives⁸¹ » et le prémunir de l'attaque d'un esprit malveillant. Le double du visiteur hante peut-être encore les lieux.

Dans ce récit, à aucun moment l'attitude de l'intrus n'a été un réel danger pour le narrateur. Tout n'est que jugement par l'apparence et ressenti. Le protagoniste est submergé par la peur alors que le phénomène extraordinaire n'a pas eu lieu. C'est sa perception du visiteur et de ce qui *aurait pu arriver* qui le terrorisent. Comme dans le conte d'Andersen, l'ombre suspectée n'est que le produit de son imagination, de ses *Songes*. La présence du jeune journaliste est interprétée comme une menace vécue puis vaincue au moyen de la superstition, ultime recours contre l'incompréhensible.

* *
*

Le fantastique de Lorrain est une vraie mascarade de la superstition. Tout, chez cet auteur, est sujet à la double interprétation. Le réel n'est pas vraiment le réel, et les personnages présentés opèrent sous un masque. Dans « Ophélius », la femme aux attentions de fée n'est finalement qu'une sorcière meurtrière, à la fois monstre, fantôme et vampire ; dans « Le Possédé », le protagoniste visionnaire, victime d'envoûtement, offre une description du véritable visage de la réalité ouvrière alors transfigurée ; dans « Nuit de veille », le sens caché du monde ordinaire apparaît aux yeux d'un jeune garçon contaminé par la folie maternelle ; dans « Une nuit trouble », une chouette se transforme en créature surnaturelle au

⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁸¹ É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 645.

gré d'une superstition burlesque et destructrice ; enfin, dans « Le Double », tapisserie et miroir, sous l'œil superstitieux du narrateur, font supposer la présence d'un être extraordinaire invisible. Son lieu de travail se transforme en pièce ensorcelée, hantée, dans laquelle la pratique d'un acte conjuratoire salvateur semble un remède à la menace cachée.

Comme l'a remarqué J.-B. Baronian, l'auteur pratique un fantastique de la dissimulation : « Chez lui, les hommes, les femmes, les objets, la nature ne sont jamais présentés tels qu'ils apparaissent au premier, au simple regard⁸². » Lorrain fait usage du double sens à partir duquel la superstition s'imisce en partenaire tantôt persécutrice, démonstratrice, destructrice ou parfois salvatrice.

Ses atours sont ceux d'un folklore revisité, à l'exemple des superstitions éparses présentes dans les *Contes d'un buveur d'Éther* : maison hantée, vision, malédiction, miroir, statue, sorcellerie, prophétie, etc. De même, la sorcellerie côtoie la lycanthropie et sort victorieuse d'un combat mené contre la réalité dans « Ophelius » ; spectres, phénomène d'autoscopie, personnification de la mort et monstres engendrent la fuite et la folie des protagonistes accablés par la métamorphose du réel connu dans « Le Possédé », « Nuit de veille » et « Une nuit trouble » ; ou encore, symboles superstitieux d'objets du quotidien entraînent la mise en œuvre d'une conjuration dans « Le double ».

La croyance traverse l'ensemble de ces textes en participant à l'angoisse du protagoniste, se faisant le jouet d'un écrivain capricieux avec la trivialité. Elle concourt à la critique de la banalité moderne tout en s'inspirant des conteurs fantastiques passés, quelquefois traditionnels que sont Hoffmann, Gautier, Poe et Maupassant. La tradition de la superstition se régénère au fil des auteurs, jusqu'à se fixer dans une pensée décadente friande de ces extravagances qui se nourrissent d'une angoisse existentielle ravageuse.

La peur se fait la complice du fantastique et de la croyance auprès desquels l'écriture de cette fin de siècle trouve un allié, mettant sa nature pessimiste en exergue au détriment d'un réel médiocre. Ce jeu de cache-cache avec la réalité prend alors tout son sens au contact d'une superstition qui mène les plus érudits à la connaissance absolue... absolument horrifiante.

⁸² J.-B. Baronian, *Op. cit.*, p. 147.

Cette seconde partie du XIX^e siècle se caractérise par une clarification du fantastique. Les contes, qui s'étendaient autrefois sur une cinquantaine de pages, n'excèdent désormais plus une petite dizaine, voire moins de cinq pages pour certains auteurs. La brièveté est devenue monnaie courante dans un genre qui tient avant tout à convaincre en reproduisant la réalité avec exactitude.

Alors, lorsque l'incompréhensible fait son apparition dans le récit, c'est souvent par l'intervention de la superstition que le protagoniste perd tout repère. Comme chez les initiateurs et les romantiques, la croyance continue d'occuper une importante part de l'histoire, mais envahit nettement moins l'intrigue. L'effet de surcharge employé par E.T.A. Hoffmann et ses héritiers s'atténue au contact de la révolution du fantastique de 1850. Les traductions des *Histoires extraordinaires* et des *Nouvelles Histoires extraordinaires* d'E.A. Poe par Ch. Baudelaire ont ouvert la voie d'un nouvel imaginaire. Son fantastique est épuré, direct, violent. La superstition employée est nuancée, parfois objet de mépris, témoignant de la distraction de l'auteur à en faire usage, parfois alliée du macabre afin de représenter le mal-être de ses personnages.

Parallèlement, les auteurs réalistes de ce milieu de siècle se détournent des troubles romantiques pour se concentrer sur une retranscription objective du quotidien. L'imaginaire est ordonné par leurs préoccupations matérialistes. Dans les œuvres d'Erckmann-Chatrian et d'Henri Rivière, le fantastique peine à s'affirmer et se voit souvent limité à un simple « souffle », victime de la mode qui le vulgarise. Certains contes sont toutefois de véritables chefs-d'œuvre du genre tels que « Pierrot » et « Hugues-le-Loup » où la superstition intervient systématiquement. Elle est un incontournable du fantastique réaliste, en tant que stimulant créatif, issue, pour Claude Vignon en particulier, d'une inspiration hoffmannienne repensée.

L'initiateur allemand et ses lubies superstitieuses utilisées à outrance sont définitivement abandonnés chez A. Villiers de l'Isle-Adam, dont le fantastique est dorénavant plus proche de celui d'E.A. Poe. La pensée française est pessimiste, fréquemment cynique

dans un fantastique majoritairement cantonné dans un « souffle », lui aussi. « L'Intersigne » et « Véra », qui s'inscrivent dans la pure tradition du genre, mettent la superstition au service de la cruauté. À travers une atmosphère mystique, la croyance est ravageuse, exposant ainsi le désenchantement de son auteur.

Le maître de la brièveté et de la simplicité propose à son tour une écriture mise au service du pessimisme. G. de Maupassant ajoute la folie et la mort comme thèmes de prédilection de ses aventures fulgurantes. Il s'inspire des superstitions collectives et réduit au minimum le décor imaginaire afin de présenter un extraordinaire croyable où le scepticisme est ridiculisé. Le double domine l'ensemble de son œuvre fantastique, et suit les délires du protagoniste qui passent de la menace intérieure au danger extérieur, pour aboutir, à plus grande échelle, à l'extinction de la race humaine par une intervention extraterrestre. La superstition confine le folklore à des temps archaïques : on s'inquiète maintenant d'invasions inconnues, encore indéterminées où la croyance qui nous intéresse se nourrit de nouvelles peurs.

Aux dernières années du XIX^e siècle, le fantastique emprunte le chemin décadent du courant auquel appartient J. Lorrain. La superstition s'associe aux thèmes de la drogue et de la maladie et se fait tantôt persécutrice, tantôt démonstratrice, destructrice ou salvatrice. Dans cette mascarade du décadentisme, tout est sujet à la double interprétation : l'auteur pratique un fantastique de la dissimulation dans lequel la croyance est revisitée. Les figures traditionnelles de la superstition ne sont pas abandonnées, mais détournées pour servir l'angoisse d'un personnage, mais avant tout celle d'un auteur qui exècre la réalité.

Des contes d'E.A. Poe à ceux de J. Lorrain, la superstition est demeurée la complice du phénomène extraordinaire. Née des angoisses de nos ancêtres, elle s'est jointe à celles des nouveaux penseurs : elle continue de se manifester sous des formes traditionnelles, telles que les fantômes, les vampires ou les animaux maléfiques, tout en s'adaptant aux récentes terreurs qui enfantent morts-vivants anthropophages et entités extraterrestres, prémisses d'une extinction imminente de la race humaine. La réalité de cette seconde partie du siècle n'est en vérité encensée que par ce qu'elle est détestée : l'usage de la superstition symbolise ce paradoxe destructeur cheminant depuis le désenchantement des romantiques jusqu'au décadentisme des modernes.

Conclusion

Nous promettions en introduction des pattes de lapin et des fers à cheval à l'honneur dans cette étude... Pas la moindre coccinelle. Aucun trèfle à quatre feuilles non plus. Les fantastiqueurs n'ont eu que faire de ces frivoles amusements conjuratoires. Le genre ne s'entiche pas de tels objets futiles, il préfère – à en croire nos lectures – malédictions, envoûtements et autres formes de superstitions liées au péril de l'homme. Au grand dam de l'inéluctable destinée, du maître de l'enfer et de tout sceptique borné, la croyance occupe la majorité des créations fantastiques du XIX^e siècle.

Nous reconnaissons que son usage n'est pas systématique et qu'elle a subi l'évolution des mentalités, mais nous constatons également qu'elle est une excellente *source* intarissable du genre. En effet, la superstition a généralement prouvé qu'elle sait être une parfaite complice de l'univers fantastique, n'en déplaise aux pourfendeurs, à l'instar de L. Lemonnier dans *Edgar Poe et les Conteurs français* :

La superstition, nous l'avons vu, a toujours été une assez mauvaise source de fantastique. Une salière renversée n'est pas effrayante en soi ; elle ne le devient que par tradition, par association d'images sinistres ; et quiconque n'a point vécu en son enfance dans une atmosphère superstitieuse ne saurait trembler devant du sel répandu sur la table¹.

Ces propos, qui résument la croyance à un fait anecdotique tourné en ridicule, témoignent de la difficulté à cerner la superstition dont les multiples visages la cantonnent fréquemment à des actes isolés (personnels et subjectifs) et surtout teintés de crédulités.

* *
*

Il était par conséquent nécessaire de clarifier en tout premier lieu les notions de superstition et de fantastique. Revenir sur leurs origines et leurs empreintes laissées dans l'histoire a permis de mieux comprendre leur entrée dans l'imaginaire romantique. La superstition, inhérente à l'homme (nous retrouvons ses premières manifestations dans les peintures rupestres) a traversé les siècles au regard de ses détracteurs. C'est seulement à la fin

¹ L. Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1947, p. 32.

du XVIII^e siècle, en réaction à la philosophie des Lumières, que la croyance est reconsidérée positivement. Toujours critiquée par les hégémonies religieuses et scientifiques, elle est néanmoins admise comme potentielle alliée contre le désenchantement. Ce sentiment, qui marque l'entrée dans le XIX^e siècle, engendre parallèlement un renouveau littéraire. Le fantastique, qui s'est exprimé de manières éparses depuis l'Antiquité, se concrétise à la suite du nouveau souffle de liberté engendré par la Révolution.

Avec un ensemble varié d'éléments constitutifs apparentés (dérèglement de la réalité, apologie de la peur, immédiateté, etc.), la superstition et le fantastique se rencontrent sous la plume préromantique de J. Cazotte. En 1772, le conteur écrit un *Diable amoureux* précurseur, en faisant usage d'une pure superstition classique : diable et cabale malmènent un héros naïf et bien trop curieux. La croyance, qui punit l'outrageante indiscretion du protagoniste, est mise au service d'une fin moralisatrice : elle est un artifice littéraire qui accompagne le bouleversement romanesque. Cette première connivence de la superstition et du fantastique marque le début d'une alliance qui ne se démentira pas jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Notre étude chronologique par auteur, s'étendant des récits précurseurs de la fin du XVIII^e siècle au décadentisme du siècle suivant, montre une utilisation régulière de la croyance, bien qu'elle porte la signature de chaque auteur et courant littéraire. Son usage est certes continu au fil des œuvres, mais il subit toutefois une progression significative due à l'évolution des mentalités : alors que les premiers contes sont majoritairement teintés de folklore, les récits de la fin du XIX^e siècle se sont également adaptés aux nouvelles terreurs existentielles prenant la forme d'une superstition modernisée et plus macabre. Nous remarquons ainsi une superstition classique très prégnante chez les auteurs précurseurs que sont J. Cazotte et J.-P. Florian. Diable – sans fourche ni cornes –, spectres envoûtants et sorcellerie rivalisent avec le jugement désabusé du marquis de Sade. Malgré cette exception incrédule dans notre corpus, le fantastique naissant s'empare des figures traditionnelles de notre héritage culturel. *Le Diable amoureux* (1772), « Valérie » (1793) et « Rosalba » (1800) marquent la rupture avec le siècle et le dictat des Lumières et font profiter la littérature française d'un imaginaire réinventé. Cette nouvelle impulsion se traduit en particulier par la publication du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804) de J. Potocki. Cette œuvre « indéfinissable » propose un fantastique jusque-là inédit en bousculant la réalité au gré de nombreuses superstitions : talismans, fantômes, actes salutaires.

De tels motifs occupent tout autant les écrits de Ch. Nodier (dès 1806 avec « Une heure ou la vision ») pour qui le fantastique, et surtout la superstition, participent à une démarche narrative clairement définie dans *Du fantastique dans la littérature* (1830). La

croyance participe à la formation spirituelle de l'homme ; son usage dans le fantastique ouvre, de surcroît, une opportunité divertissante – aux moyens de fantômes, gestes magiques, incantations, onomancie, visions, minuit, corbeaux, etc. – afin d'affranchir le lecteur de son ennui de la réalité. Les lecteurs français de ces années 1830 retrouvent également cet apanage folklorique dans les contes d'E.T.A. Hoffmann traduits par Fr.-A. Loève-Veimars. Le fantastique romantique allemand accueille une avalanche de superstitions dépeignant l'ambivalence enfer/félicité qui régit une existence humaine emprisonnée dans l'inéluctable. E.T.A. Hoffmann matérialise ainsi une volonté de délivrer des personnages de la fatalité où se meuvent spectres, vampires, et magnétiseurs en tous genres.

Pour autant, la grande vogue du fantastique dans les années 1830-1840 dévoile un nouvel usage de la superstition traditionnelle. S'ils contiennent des thèmes classiques tels ceux du spectre ou des rituels populaires, les contes de S.-H. Berthoud, Ch. Rabou, Ph. Chasles et X. Forneret sont d'inspiration plus sombre, macabre et violente que ceux des auteurs précédents : la croyance employée, tour à tour démonstratrice et moralisatrice, accompagne un destin assassin aboutissant à un drame qui broie le héros. Au contraire, H. de Balzac fait usage de la superstition pour accompagner ses personnages dans une délivrance métaphysique. D'un « Centenaire » de 1822, exceptionnellement émaillé par un folklore exubérant, à un *Séraphîta* (1835) révélant une consécration angélique, fantastique et superstition demeurent immuablement de simples outils permettant l'élaboration d'une quête mystique littéraire à travers laquelle « la superstition vaut une espérance ». La croyance se veut la gardienne de l'espoir, une ressource élémentaire pour des protagonistes malmenés par un destin ravageur. Tout en apparaissant avec parcimonie dans l'œuvre balzacienne, elle donne un second sens à la vie des personnages, celui de quitter l'univers connu pour « espérer » atteindre la félicité.

La superstition en usage dans le fantastique de Th. Gautier, plus exubérant que celui d'H. de Balzac, met aussi en lumière un désir d'accéder à l'état d'ange, spécifiquement au sujet de la femme. Pour autant, cet amoureux de la beauté absolue présente un portrait féminin fréquemment démoniaque, où l'héroïne se fait vampire. Les manifestations de la superstition sont nombreuses chez Th. Gautier et nourrissent ses aspirations esthétiques et existentielles dans sa résolution à surpasser la réalité et son ignominieuse condition. Aussi, représentations picturales ou statuaire prenant vie, objets symboliques (talismans, miroirs, fétiches), sciences occultes (spiritisme), jettature sont autant de croyances dangereuses auxquelles se mesurent des adorateurs éplorés, éperdus d'admiration face à des femmes inatteignables. C'est dans son ultime création, *Spirite* (1865), que Th. Gautier sublime la condition de ses protagonistes et

les délivre de leur « pauvre et infirme nature » par l'entremise du spiritisme, unique transition entre les mondes terrestre et céleste.

Nous retrouvons cette dualité des univers dans la nouvelle majeure de G. de Nerval, *Aurélia* (1855). Le monde des esprits pénètre dans la réalité et ne cède les clefs du salut qu'à une minorité d'initiés capables d'interpréter les « signes » superstitieux, miroirs d'un protagoniste alternant entre folie et génie. Mais avant de suggérer un transfert biographique, le fantastique fut également un amusement pour le conteur dans lequel la superstition est mise à contribution dans son dessein de choquer (« La Main de Gloire », 1832 ; « Le Monstre vert », 1849), de plaire et de distraire (*Le Magnétiseur*, 1840). Ses différents récits mobilisent une superstition tous azimuts où se mêlent magie, sorcellerie, damnation, magnétisme, folklore, cabale, exorcisme, conjuration, talismans et métempsychose.

Moins « intime » que le fantastique de G. de Nerval, celui de P. Mérimée boucle l'histoire romantique du genre avec un style mesuré et constant. Motivé par un souci d'exactitude, cet Immortel cultive une plume réfléchie, travaillée, à laquelle la littérature française doit l'un de ses chefs-d'œuvre : « La Vénus d'Ille » (1837). Ses nombreux écrits répondent à une règle commune invariable : les phénomènes inadmissibles pénètrent la réalité à travers des terreurs superstitieuses issues de légendes folkloriques remaniées dans une écriture sobre et directe.

Cette première étude du fantastique par l'approche du courant romantique montre l'emploi d'une superstition généralement traditionnelle. Les croyances populaires classiques accompagnent l'évolution du genre vers une narration de plus en plus épurée, terrain propice à l'accueil des premières traductions des contes d'E. A. Poe par Ch. Baudelaire en 1856. Le fantastique subit une révolution : nouveau souffle, nouvelles inspirations. Sous l'impulsion de l'auteur américain, fantastique et superstition s'appuient dorénavant sur des données scientifiques, notamment psychiatriques, apportant au phénomène extraordinaire une justification positive. Tout en conservant le goût du grotesque et du comique caustique de l'initiateur allemand, E.A. Poe s'émancipe du romantisme hoffmannien en ajoutant aux phénomènes supposés inexplicables une peur plus intime : le danger ne provient plus de l'environnement ou d'un élément extérieur menaçant, mais du protagoniste lui-même, résurgence de sa perversion. Loin d'être une aide bénéfique, la croyance – lorsqu'elle est employée par E.A. Poe – est majoritairement partenaire de la raillerie de l'auteur ou le support d'une histoire funeste horrifiante menant les personnages masculins à une fatale déraison.

La littérature française de la même période offre également un imaginaire ténébreux. Les auteurs réalistes jugés mineurs que sont Erckmann-Chatrian, Cl. Vignon et H. Rivière

font tous trois la jonction entre le traditionnel fantastique hoffmannien et la nouvelle sobriété. Bien que nous observions une difficulté notoire pour inscrire fantastique et superstition dans le réalisme et ne pas décrédibiliser le phénomène déstabilisant, la croyance et ses multiples apparitions (lycanthropie, diable, vampirisme, etc.) se sont aisément adaptées au souci d'authenticité du courant littéraire à travers des textes qui font figure d'exception, tels « Hugues-le-Loup » (1860), « Les Morts se vengent » (1856) et « Pierrot » (1860).

Parmi les auteurs fantastiques de renom de cette seconde partie du XIX^e siècle, A. Villiers de L'Isle-Adam se distingue de ses contemporains par une cruauté sans pareille, qui tire son inspiration d'une superstition morbide. Malgré un cynisme et un pessimisme superstitieux couramment cantonnés dans un « souffle » fantastique, quelques œuvres phares font un lien mystique avec le monde des damnés, telles que « Claire Lenoir » (1867), « L'Intersigne » (1883) et « Véra » (1883). Ces narrations, nées d'un imaginaire profondément désenchanté, prennent appui sur une croyance déterminante pour le protagoniste : théories occultes, talisman et fantôme annulent toute rationalité. Mais c'est surtout dans les contes de G. de Maupassant que ces éléments qui perturbent le réel acquièrent une valeur intimement destructrice. Cet écrivain majeur des années 1880 associe fantastique et superstition dans le but de faire pressentir un extraordinaire possiblement agressif. Fétiches, sciences occultes, peurs ancestrales, fantômes et doubles exterminateurs abordent le genre – dans sa forme la plus minimaliste possible – sous le jour d'une sensibilité humaine exacerbée posant la question de la santé mentale de l'individu : aliéné ou prophète ? Somme toute, la fin de l'homme, voire de l'humanité, paraît imminente.

En cette toute fin de siècle, la plume décadente de J. Lorrain erre entre un fantastique romantique et des turpitudes psychiatriques où la drogue et la maladie persécutent des narrateurs aux perceptions superstitieuses (visions fantomatiques, personnages appréhendés comme vampiriques). Les événements arborent différents masques derrière lesquels se dessine le combat d'un folklore superstitieux (maison hantée, malédiction, sorcellerie, incantation, possession, oiseaux funestes) revisité face à une banalité moderne décevante, reflet d'une angoisse existentielle ravageuse. Le siècle s'achève donc sur la même note pessimiste qui avait marqué son commencement : les auteurs fantastiques, tous courants confondus, déplorent une réalité pesante, faisant naître de l'incompréhension, couplée à un profond besoin d'évasion. La superstition met en exergue le malaise engendré par le réel, tout en offrant simultanément la possibilité d'une échappatoire.

* *
*

Au terme de cette étude, il apparaît nettement que le principal souci de ce XIX^e siècle se fonde sur la relation des auteurs avec la réalité. Déçus ou simplement désintéressés par ce quotidien, ils produisent des récits permettant une fuite temporaire, faisant espérer une parenthèse angélique et transcendante pour certains (H. de Balzac, Th. Gautier, G. de Nerval), qui se révèle être le plus souvent une excursion en une détresse infernale et mortifère pour d'autres (X. Forneret, P. Mérimée, E.A. Poe, Cl. Vignon). Cette fenêtre sur un univers alternatif – qu'il soit salvateur, périlleux ou parallèlement bénéfique et maléfique – profite d'un extraordinaire muable.

Ainsi, la superstition s'immisce dans le doute, à la frontière du réel et de l'irréel, fait resurgir des craintes immanentes à l'homme – les *terreurs superstitieuses* de G. de Maupassant – tout en lui offrant, à de rares fois, l'opportunité d'une salvation. Pressentiments et conjurations annoncent et détournent une destinée majoritairement interprétée comme inéluctable puisque tout, en ce monde, est prédéterminé. La croyance agit sur la réalité (et l'inexistant hasard) par le truchement de techniques admises comme surnaturelles. La superstition porte en elle cette inquiétante étrangeté, terre d'élection du fantastique, et lève le voile sur les mystères du monde commun avec la conséquence d'inciter le plus obtus des incrédules à réviser son jugement.

Pour ce faire, le phénomène perturbateur adopte des manifestations potentiellement vraisemblables selon les époques. Le désespoir romantique s'inspire davantage d'un surnaturel issu d'éléments traditionnels (volatiles funestes, personnages diaboliques, magie noire, chiffres maléfiques, talismans, prémonitions, conjurations, etc.), toujours prégnants dans la culture collective, alors que les conteurs réalistes, certes encore marqués par de nombreuses croyances populaires, se tournent plus volontiers vers une ambiguïté psychiatrique qui fera la gloire du fantastique fin de siècle, sans pour autant s'affranchir de toute superstition. Complice des incertitudes des protagonistes, celle-ci s'étend sur un large panel, allant de la très coutumière magie (incantations, malédictions) aux exceptionnels objets sacrés (pieds, mains, chevelure) en passant par le très apprécié mauvais œil. Revêtant parfois le costume de la science académique (détournée par le biais du magnétisme ou du somnambulisme) ou ésotérique (par des théories occultes), la superstition s'imprègne tout autant d'un univers plus extravagant dans lequel se meuvent monstres (loup-garou, vampire) et spectres en tous genres.

Nous observons en outre que plusieurs thèmes récurrents appartenant à la superstition traversent le XIX^e siècle sans bouleversement notoire. À la manière du diable, dont la figure ordinaire disparaît au fil du siècle (avec pour seule exception « Le Monstre vert » en 1849, de

G. de Nerval) tout en laissant la supposition de sa présence (« Deux acteurs pour un rôle », 1841 ; *Pierrot*, 1860), il est intéressant de remarquer que le vampire s'étend d'un bout à l'autre de l'histoire du fantastique. Ce personnage monstrueux, qui fera la gloire du *Dracula* (1897) de Bram Stoker, est finement suggéré dans les contes qui nous occupent. Seul E.T.A. Hoffmann intitule l'une de ses histoires « La Vampire » (1829) et fait agir une goule assoiffée de sang la nuit. Nous admettons également que dans « Bérénice » (1857), E.A. Poe insiste sur un élément important du thème : les dents. En effet, la dentition d'une cousine vampire obsède un protagoniste aux portes de l'aliénation, mais aucune preuve n'est apportée pour justifier la monstruosité de cette femme, qui est, finalement, la victime du monomane et de sa perversité. Ces dents qui provoquent l'obsession n'ont pourtant pas la caractéristique que nous connaissons au sourire traditionnel du vampire. Et d'une manière générale, aucune description physique de ce monstre n'entre dans le stéréotype lorsque sa présence est seulement suspectée dans le fantastique. Ainsi, que ce soit dans « Le Magnétiseur » (1829) d'E.T.A. Hoffmann, dans « Omphale » (1834), « La Morte amoureuse » (1836), « Arria Marcella » (1852) ou *Jettatura* (1856) de Th. Gautier, dans « Le Portrait ovale » (1857) d'E.A. Poe, dans « Hugues-le-Loup » (1860) d'Erckmann-Chatrian, dans « Les Morts se vengent » (1856) de Cl. Vignon et dans « Ophelius » (1893) de J. Lorrain, le vampire n'est que suggéré. Il en va de la déduction du personnage se sentant en danger (comme Egæus) ou du lecteur avisé.

De même que le monstre anthropophage, le fantôme parcourt l'ensemble du siècle de manière redondante et sans s'affaiblir. Entre vision (phénomène magique) et hallucination (symptôme de pathologie psychiatrique), le revenant – aussi appelé le spectre, l'esprit, le fantôme – perturbe des protagonistes qui ne s'attendent pas à sa venue. Certaines apparitions charment, tels que les personnages féminins dans « Valérie » (1793), « Une heure ou la vision » (1806), « La Cafetière » (1831), « Morella » et « Ligeia » (1856), ou « Apparition » (1883) ; alors que d'autres symbolisent des remords non assumés, à l'exemple de ceux de François Neigeot dans les « Dix mille francs du diable » (1856), du meurtrier dans « Le Reflet de la conscience » (1856) ou du gardien de « L'Auberge » (1886). D'autres encore, hantent par vengeance, comme dans « La Bague antique » (1831), « L'Œil sans paupière » (1832) et « La Dalle » (1856). C'est un thème qui pose aussi la question de la survie des âmes, en particulier dans la seconde moitié du siècle, comme dans « Vin rouge et vin blanc » (1849), *Aurélia* (1855), « La vérité sur le cas de M. Valdemar » (1856), « La Dalle » (1856), « Le rêve de mon cousin Elof » (1860), *Spirite* (1865) et « Véra » (1874). Le monde d'outre-tombe pénètre l'univers ordinaire quel que soit l'auteur et le courant littéraire.

Chez G. de Maupassant, toutefois, nous constatons un effacement du fantôme classique, pour ne conserver en dernière instance que l'essence destructrice : avec « Le Horla » (1886 et 1887), l'entité, désormais à peine visible, est principalement ressentie. Tout élément surnaturel ne résulte plus que d'une intime conviction. Un phénomène que nous retrouvons chez J. Lorrain dans « Le Double » (1895), où la terreur éprouvée émane d'une peur viscérale d'un double invisible alors qu'aucun événement extraordinaire n'est réellement survenu. Le héros a transféré ses craintes sur cet « autre » inquiétant possiblement dangereux. Le fantôme, ce double agressif, est un thème majeur du conte fantastique, ayant évolué avec la *terreur superstitieuse* : en fin de siècle, l'esprit perturbateur est une projection intérieure des angoisses du protagoniste. Le fantôme, ce double, est progressivement devenu l'extériorisation du moi : « Je » suis l'« autre ». Le protagoniste a peur de lui-même, de son propre moi. Par conséquent, il est son propre fantôme. La superstition se fait alors le miroir d'un égarement psychiatrique.

La compréhension du monde extérieur, par l'intermédiaire des sciences occultes, est également une source d'inspiration superstitieuse qui traverse le siècle. Le magnétisme particulièrement, est détourné de son origine médicale en vue d'alimenter l'approche magique d'un environnement jugé mystérieux. Nous rencontrons la présence d'un magnétiseur ou la description de ses pratiques dans *M. de La Mettrie ou les Superstitions* (1831) de Ch. Nodier, « Le Magnétiseur » (1829) et *Le Chat Murr* (1829) d'E.T.A Hoffmann, *Le Centenaire* (1822) et *Ursule Mirouët* (1841) d'H. de Balzac, *Avatar* (1856) de Th. Gautier, « Le Magnétiseur » (1840) de Nerval, « La vérité sur le cas de M. Valdemar », « Révélation magnétique » et « Souvenirs de M. Auguste Bedloe » (1856) d'E.A. Poe, « Véra » (1874) d'A. Villiers de l'Isle-Adam, « Magnétisme » (1882), « Un fou ? » (1884) et « Le Horla » (1887) de G. de Maupassant. D'un bout à l'autre du siècle, les fantastiqueurs ont appuyé leurs récits sur l'ambiguïté de cette science, à mi-chemin entre un raisonnement académique et une interprétation occulte.

Une telle démarche narrative réinvente aussi le phénomène apprécié des auteurs qu'est le somnambulisme : ce comportement connu du monde médical est associé, dans les contes, aux événements surnaturels. Ainsi, « Le Majorat » et « Le Magnétiseur » (1829) d'E.T.A Hoffmann, « Lokis » (1861) de P. Mérimée, « La vérité sur le cas de M. Valdemar » (1856) d'E.A. Poe, « La Montre du doyen » (1860) et « Hugues-le-Loup » (1860) d'Erckmann-Chatrian, « Le Meurtrier d'Albertine Renouf » (1867) d'H. Rivière et « L'Intersigne » (1867) d'A. Villiers de l'Isle-Adam, présentent un protagoniste à l'attitude somnambulique suspecte, doucement amené aux portes de l'invraisemblable. Ce

comportement intermédiaire, situé entre sommeil et éveil, sous-entend un état passager : pour une transformation totale en ours, en loup ; pour une manipulation de l'âme vers une réincarnation. Le somnambule au comportement incohérent cache un mystère dont se sont emparés les fantastiqueurs.

Élucider les mystères qui nous entourent est ce qui motive, dans les contes, l'usage de toutes les sciences occultes confondues. Elles sont développées à travers de multiples pratiques qui, sous couvert de raisonnement empirique, proposent une interprétation – superstitieuse – de l'univers. Diverses divinations (« Le Chevalier double », 1840) et autres numérologie (*Le Diable amoureux*, 1772), onomancie (« Les Fiancés », 1837), cabale (*Aurélia*, 1855), télépathie (« Jean-François les Bas-Bleus », 1832) et spiritisme (*Spirite*, 1865) guident les protagonistes pour décoder les signes qui régissent l'organisation du monde, cet « Enchaînement des choses » (1829) dont E.T.A. Hoffmann fait état. Dès les premières nouvelles romantiques, nous assistons à la mise en situation de cette pensée superstitieuse selon laquelle chaque événement est préétabli. Le hasard est alors inexistant, car tout repose sur une relation de cause à effet a priori inaltérable. Les pratiques occultes apportent un autre regard sur le quotidien, comme en témoigne la discussion des personnages de « Claire Lenoir » (1867) d'A. Villiers de l'Isle-Adam, ou proposent des solutions à la fatalité par l'intrusion de magie dans la réalité. Notons néanmoins que certains personnages, poussés par une dangereuse curiosité, découvrent un envers du décor plus infernal que paradisiaque, comme dans *Le Diable amoureux* (1772) de J. Cazotte ou « Pierrot » (1860) d'H. Rivière. La raison d'un individu impressionnable peut être troublée par la découverte de mystères qui révolutionnent sa vision habituelle de la vie : certains protagonistes basculent dans la folie.

Le thème de l'aliénation, lié à la croyance superstitieuse, est un autre élément redondant du fantastique. Dès 1832 avec « Jean-François les Bas-Bleus » de Ch. Nodier, le personnage accédant à la vérité est considéré comme fou par les regards extérieurs. C'est au contraire en tant que génie que son ami l'apprécie. En effet, l'individu en proie à la déraison dans le genre qui nous occupe, nous fait systématiquement nous interroger sur son statut d'être à part, probablement supérieur au reste de l'humanité. Le fou de « Louis Lambert » (1832) ouvre le chemin de la transcendance, mais, comme Frenhofer du « Chef-d'œuvre inconnu » (1831), il régresse du génie à la folie destructrice. Après H. de Balzac, c'est également G. de Nerval qui reprend le thème de la dualité folie/génie dans *Aurélia* (1865), puis Erckmann-Chatrian dans « Crispinus ou l'histoire interrompue » et « L'Oreille de la chouette » (1860). C'est surtout dans « Pierrot » (1860) que H. Rivière observe « le génie de la folie » de Servieux, fusionnant ainsi les caractères antinomiques. En fin de siècle,

G. de Maupassant amalgame aussi l'aliénation et l'intelligence hors norme de ses héros dans « Un fou ? » (1884) et les deux versions du « Horla » (1886-1887). La superstition relative à la perception de la face cachée du monde n'admet pas d'entre-deux : l'homme est soit un prophète, soit un fou à lier.

Un autre sujet de prédilection des fantastiqueurs, celui de l'artiste, met en avant la faculté exceptionnelle de certains protagonistes à voir au-delà du réel par leur quête de la beauté absolue. Par le biais de son art, le peintre ou le sculpteur reproduit et crée un double de la réalité. Dans un *souffle* fantastique parcourant « Le Chef-d'œuvre inconnu » (1831) et « La Toison d'Or » (1839), H. de Balzac et Th. Gautier posent le problème de la création artistique : la femme réelle s'efface à mesure que son double artificiel se dessine et prend vie. Derrière ce paradoxe soulevé par le mythe de Pygmalion, se dissimule une pensée superstitieuse selon laquelle toute représentation humaine contiendrait l'essence de la personne copiée. Dans ces deux nouvelles, le peintre, se prenant pour l'égal du Créateur, tente d'insuffler la vie sur la toile (mythe de Pygmalion), ce qui a pour conséquence de faire disparaître le modèle de la réalité.

Dans les contes où le fantastique est avéré, l'artiste est parvenu à transférer l'âme du sujet dans son œuvre. Dans « La Cafetière » (1831) et « Omphale » (1834), Th. Gautier suggère la possible résurrection de personnes disparues par l'intermédiaire de leurs représentations sur une toile ou une tapisserie. Dans « Le Portrait ovale » (1856) d'E.A. Poe, un artiste a enfermé dans sa peinture l'esprit de son épouse en voulant retranscrire sa beauté : la femme est décédée, le portrait retient désormais son âme. Plus que le mythe de Pygmalion donnant à l'artiste le pouvoir de donner vie à son œuvre, la superstition souligne la transmigration de la vie du monde ordinaire au monde artificiel. Dans « Réclamation posthume » (1895), J. Lorrain pousse l'expérience artistique encore plus loin : la copie volontairement mutilée d'une statue – soit la copie d'une copie – a pour conséquence de faire apparaître un fantôme décapité (à l'image de la seconde statue) dans le monde des vivants afin d'ordonner au sculpteur de corriger son excentricité. Enfin, une autre statue célèbre revient à la vie, « La Vénus d'Isle » (1837). Dans ce conte où il n'est même plus question de l'artiste (peut-être était-il le premier époux de la Vénus dont il fut tout autant la victime ?), la copie, normalement inanimée, obtient le retour dans le monde des vivants grâce à l'intervention superstitieuse de l'anneau marital. D'une manière générale, le conte fantastique, tant romantique que réaliste ou décadent, faisant état d'une représentation humaine, repose sur l'association du mythe de Pygmalion et de la superstition relative à la survie, voire la

transmigration, des âmes. L'artiste, un être exceptionnel, détient le pouvoir – lourd de conséquences – de donner la vie au détriment de la réelle existence.

L'aventure extrasensorielle de certains protagonistes est parfois liée à une prise de stupéfiant. Cette expérience à l'orée du fantastique se retrouve dans plusieurs nouvelles où la superstition se fait complice de la déstabilisation. Th. Gautier, notamment, expose les effets de deux drogues dans « La Pipe d'Opium » (1838) et « Le Club des Hachichins » (1846). C'est seulement dans ce second récit que la superstition est la partenaire des terreurs vécues par l'expérimentateur : ces peurs extrêmes empruntent le visage de superstitions classiques, telles que des pouvoirs magiques ou un monstre au regard maléfique, le tout conjuré par un musicien « voyant ». Comme l'explique le narrateur des « Visions du lieutenant Féraud » (1865), certains narcotiques entraînent la réminiscence de peurs primaires liées à la culture du drogué. Ce dernier, sous les effets enivrants, aurait obtenu le pouvoir de déchiffrer les mystères du monde ordinaire et de prédire l'avenir. Par la prise de médicaments, H. Rivière plonge son personnage dans un fantastique artificiel, certes, mais cela permet de dévoiler les secrets de la destinée humaine. Les drogues ne sont qu'un tremplin pour mettre en lumière les superstitions intimes qui aident l'homme à affronter la fatalité. Pour finir, c'est principalement dans le fantastique de J. Lorrain que la prise de psychotropes est la plus omniprésente. Que ce soit dans « Ophelius » (1893), mettant en scène la très enivrante Lady Ethereld, ou dans « Une Nuit trouble » (1895), retraçant les visions d'horreur sous les effets de gaz toxiques, l'évènement surnaturel est particulièrement émaillé de superstitions. Sorcière, fantôme, vampire, volatiles funestes habitent ces pages fin de siècle, comme si, malgré l'évolution des mentalités et une crédulité décroissante, certains thèmes superstitieux étaient restés ancrés dans la mémoire collective sans subir les outrages du temps. Sans disparaître ni forcément subir de grandes métamorphoses, ils s'adaptent à un fantastique davantage cruel.

Nous remarquons un tel ajustement dans un sujet apprécié de la plupart des fantastiqueurs de notre corpus : la légende folklorique. Cette forme hybride du récit, à la croisée des contes populaires, merveilleux et fantastiques, est teintée d'un extraordinaire déstabilisateur bien souvent apparenté au genre qui intéresse notre étude. Le meilleur exemple est sans conteste « Lokis » (1861), ou encore « Djoûmane » (1873) de P. Mérimée, mais nous relevons aussi des légendes habilement revisitées et répondant aux exigences du fantastique chez Th. Gautier (« Le Chevalier double », 1840), G. de Nerval (« Le Monstre vert », 1849), Erckmann-Chatrian (« Hugues-le-Loup », 1860) et J. Lorrain (« Nuit de veille », 1895). Faisant indéniablement écho à la mémoire culturelle des lecteurs, les superstitions employées dans ces narrations reviennent sur des thèmes traditionnels adaptés à l'imaginaire et à

l'époque de chacun des auteurs. En effet, la principale particularité de la croyance en question est de traverser l'histoire littéraire du fantastique en s'ajustant aux contraintes imposées par une pluralité d'écrivains ainsi que par un regard sur les mystères du monde de moins en moins naïf.

Parallèlement à ces thèmes et ces sujets qui font se résonner les contes et les auteurs entre eux, nous observons que la superstition demeure en grande majorité fidèle à la personnalité des fantastiqueurs, excluant ainsi toute règle immuable. La croyance se met au service de chaque imaginaire : alors que Th. Gautier se passionne pour des objets fétiches, pour des vampires ou pour un mauvais œil récurrent, et que G. de Maupassant se consacre au dédoublement apocalyptique, H. de Balzac, G. de Nerval ou A. Villiers de l'Isle-Adam s'écartent de toute croyance régulière et multiplient les manifestations diversifiées. Nonobstant que la superstition soit la compagne assidue d'un fantastique de plus en plus cruel, elle reste, en fin de compte, un outil d'écriture fondateur du genre sans pour autant répondre à une classification radicale à laquelle elle a toujours résisté. Elle se fonde dans les exigences du conte et dans les préoccupations du siècle.

Alors, bien que fantastique et superstition aient subi l'inévitable évolution des mentalités, nous soulignons l'évidente victoire de l'invraisemblable sur le vraisemblable, toute période confondue. Le désenchantement des auteurs se fait plus violent au fil des œuvres : parti des rêveries infernales des premiers contes (à l'exemple du *Diable amoureux*, 1772), il atteint des sommités funestes au crépuscule du siècle (« L'Homme de Mars », 1889), repoussant sans cesse les limites de l'épouvante à laquelle s'associe gracieusement un univers fantastique donnant *tort aux rieurs et raison aux superstitieux*.

* *

*

Au fond, si les usuels objets porte-bonheur n'ont pas massivement investi ces pages fantastiques, c'est bien que l'apparent espoir promis n'est qu'un simulacre. À l'image de la Peau de Chagrin de Raphaël, les promesses d'un salut final s'amenuisent au fil de chacun des contes, laissant l'adversité prendre le pas sur la félicité. Ce siècle de la désillusion fantastique présente des protagonistes condamnés pour lesquels la lecture du sens caché du monde n'est qu'une maigre consolation de courte durée, de la poudre aux yeux. Certes, quelques-uns s'en tirent à bon compte avec une conjuration opportune, mais la plupart demeurent dans leur condition originelle de faible créature, en proie aux caprices de l'insondable fatalité. Cet acharnement répété, s'abattant de personnages en personnages, met à nu le cycle fermé de l'éternel recommencement. Tout se passe comme si l'homme, inlassablement emporté dans le

maelstrom infernal de *l'enchaînement des choses*, n'est autre que le jouet d'une force supérieure. Cette Toute-Puissance, grevant une *inquiétante étrangeté* persécutrice, offre aux savants les plus hardis le leurre d'une vérité restée cachée au plus grand nombre. Porte d'accès aux mystères de l'univers, le savoir absolu se paie le prix fort : le périlleux exercice repousse dangereusement les limites du possible, où les plus téméraires prennent le risque de basculer dans l'invraisemblable paradoxe sis entre l'aliénation et le génie.

Une situation extrême qui soulève de nouveau le problème de la malignité de la superstition. Rejetée depuis l'Antiquité pour le vain espoir qu'elle véhicule, la croyance réintègre l'espace intellectuel romantique, allant à contre-courant des pensées alarmistes antérieures. Le nouvel engouement que cette croyance suscite à l'aube du XIX^e siècle, en réaction au siècle des Lumières, révèle la volonté des auteurs de se démarquer tout en revenant aux sources de l'imagination collective. Mais à l'heure d'un *désenchantement du monde* grandissant, la superstition n'apporte guère qu'une solution alternative trompeuse : le retour aux peurs primaires s'adapte aux terreurs modernes et fait entrer le folklore dans les récentes découvertes psychiatriques, où l'homme passe doucement de la possession à l'hystérie puis la schizophrénie. Le mal, originairement extérieur, s'intériorise doucement pour se projeter finalement sur l'humanité toute entière. Ce vertige existentiel, issu d'une superstition inefficace, remet l'individu à l'échelle réelle de l'infinitésimal. L'homme n'est plus cet être autonome libéré de tout asservissement grâce à la raisonnable pensée des Lumières ; au contraire, en ce XIX^e siècle, nous assistons au retour des croyances originelles : l'homme terrorisé suppose une puissance supérieure à laquelle il pourrait être assujéti. Le visage toujours tourné vers le ciel, ce n'est plus la colère divine qu'il redoute, mais la manifestation d'une entité transcendante encore inconnue.

L'esprit humain ne produit donc qu'un éternel recommencement, clos dans cette destinée faussement régie par le *hasard* ; une prédétermination inaltérable pressentie par les superstitieux et révélée par des fantastiqueurs à la sensibilité hors norme. Souverains doublement maléfiques et bienfaisants, ces auteurs prenant place aux côtés du Créateur, tels Frenhofer et Tiburce, répercutent leurs désirs sur les objets de leur imagination, mais sombrent, pour certains – pensons à J. Potocki, G. de Nerval et G. de Maupassant –, dans une folie dévastatrice. Il en résulte une interprétation du monde pessimiste et, au comble de tout raisonnement logique, profondément rationnelle puisqu'il est impossible d'échapper à la contraignante réalité. La superstition n'est finalement plus cette fenêtre sur un au-delà salutaire tant espéré, mais bien le miroir d'une vie réelle noircie par des incompréhensions existentielles insolubles enfermées dans un engrenage inaltérable.

Bibliographie

I Œuvres des auteurs fantastiques

Balzac H. (de), *Contes étranges et fantastiques*, Editions 1, France, 1999.

Id., *La Comédie Humaine*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1979.

Id., *La dernière fée, ou la nouvelle lampe merveilleuse*, dans *Premiers Romans*, tome II, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1999.

Balzac H. de, Chasles Ph., Rabou Ch., *Les Contes bruns*, A. Guyot, Paris, 1832.

Berthoud S.-H., « La Bague antique », *Anthologie du conte fantastique français*, Corti, 2000.

Cazotte J., *Le Diable amoureux*, Éditions rencontre, Lausanne, 1971.

Erckmann-Chatrian, *Contes fantastiques*, Omnibus, 2012.

Florian J.-P. de, *Fables*, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, 2005.

Id., *Nouvelles, Œuvres complètes*, Ladrangé : Furne, Paris, 1829.

Forneret X., « Le Diamant de l'Herbe », *Anthologie du conte fantastique français*, Corti, 1947.

Gautier Th., *Œuvres, choix de romans et de contes*, Robert Laffont, Paris, 1995.

Id., *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.

Hoffmann E.T.A., *Contes fantastiques I, II et III*, traduction de Loève-Veimars, GF-Flammarion, Garnier-Flammarion, 1979-82.

Id., *Le Vase d'Or*, Aubier, 1998.

Id., *Les Élixirs du diable*, Nouveau Cabinet Cosmopolite, Stock, 1926, 1987.

Id., *Tableaux Nocturnes I*, Imprimerie nationale Editions, 1999.

Lorrain J., *Contes d'un buveur d'Éther*, Éditions Le Chat Rouge, 2010.

Id., *Récits fantastiques*, collection Les Introuvables, L'Harmattan, Paris, 2012.

Maupassant G. (de), *Contes et Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Gallimard, Paris, 1974.

Id., *Contes fantastiques*, Éd. Marabout, Saint-Amand, 1999.

Mérimée P., *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1978.

Nerval G. (de), *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984.

Nodier Ch., « Smarra ou les démons de la nuit », *Les Maîtres de l'Étrange et de la Peur*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2000.

Id., *Contes avec des textes et des documents inédits*, Classiques Garnier, Garnier Frères, Paris, 1961.

Id., *Contes en vers et en prose*, dans *Œuvres complètes*, éd. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1837.

Id., *Infernaliana, Récits de terreur et d'épouvante*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1966.

Id., *Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1998.

Poe E.A., *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1932.

Potocki J., *Manuscrit trouvé à Saragosse*, collection l'Imaginaire, Gallimard, 1958.

Rivière H., *Le Meurtrier d'Albertine Renouf. Les Derniers jours de Don Juan*, Michel-Lévy frères, Paris, 1867.

Id., *Les Méprises du Cœur*, Michel-Lévy frères, Paris, 1865.

Id., *Pierrot. Caïn. L'Envoûtement*, Michel-Lévy frères, Paris, 1870.

Sade (marquis de), « Le Revenant » (1800), *Les Maîtres de l'Étrange et de la Peur*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2000.

Vignon Cl., *Contes à faire peur*, Éditions de Fernier, Genève, 1969.

Villiers de L'Isle-Adam A., « Claire Lenoir », *Tribulat Bonhomet*, Éd. Tresse et Stock, Paris, 1887.

Id., *Contes cruels*, C. Lévy, Paris, 1883.

II Ouvrages sur le fantastique du XIX^e siècle

A Anthologies

Baronian J.-B., *La France fantastique*, Marabout, Verviers, 1973.

Caillois R., *Anthologie du Fantastique*, Gallimard, Paris, 1966.

Castex P.-G., *Anthologie du Conte fantastique français*, Corti, Paris, 1947 et 2000.

Finné J. et Marigny J., *Les Femmes vampires. Anthologie*, Corti, Paris, 2010.

Goimard J. et Stragliati R., *La Grande Anthologie du Fantastique*, Presses Pocket, 1977-1981.

Lacassin Fr., *Les Maîtres de l'Étrange et de la Peur*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2000.

Sternberg J., A. Grall et J. Bergier, *Les Chefs-d'œuvre du Fantastique*, Planète, Paris, 1967.

B Ouvrages généraux et théoriques

Baronian J.-B., *Panorama de la littérature fantastique de la langue française*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2000.

Baronian J.-B., *Un Nouveau fantastique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

Belevin H., *Théorie du fantastique*, Recto-Verso, Bruxelles, 1980.

Bellemin-Noel J., « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n°8, 1972.

Bellemin-Noel J., *Vers l'Inconscient du texte*, P.U.F., 1979.

- Bessière I., *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974.
- Bozzetto R., « Roger Caillois et la réflexion sur le Fantastique », *Europe* n°726, pp. 190-201.
- Bozzetto R. et Huftier A., *Les Frontières du fantastique – Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2004.
- Caillois R., *Au Cœur du Fantastique*, dans *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 2008.
- Castex P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris, 1951.
- Centre culturel international, Colloque de Cérisy, *La littérature fantastique*, Albin Michel, Paris, 1991.
- Compère D. et Raymond Fr., *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, Paris, 1994.
- Desmeules G., *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Les éditions de L'Instant même, Québec, 1997.
- Dubost Fr., *Aspects fantastiques de la Littérature médiévale*, H. Champion, Paris, 1991.
- Finné J., *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1980.
- Goimard J., *Univers sans limites II, Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, Agora, Paris, 2003.
- Guillaud L. et Prince N., *L'indicible dans les littératures fantastique et de science-fiction. Colloque international*, Michel Houdiard éditeur, Paris, 2008.
- Guischard J., *Le conte fantastique au XIX^e siècle*, Fides, Montréal, s.d.
- Jacquemin G., *Littérature fantastique*, Labor, Bruxelles, 1974.
- Jourde P. et Tortonese P., *Visages du double*, Nathan, Paris, 1996.
- Lemonnier L., « L'évolution du conte fantastique », *Revue des vivants*, Paris, février 1931.
- Le Guennec J., *États de l'inconscient dans le récit fantastique*, L'Harmattan, Paris, 2002.
- Le Guennec J., *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Malrieu J., *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992.
- Marigny J., « Réflexions autour de la notion fantastique », *Les Cahiers du G.E.R.F.*, n°1, Université des langues et lettres de Grenoble, 1987.
- Maupassant G. (de), « Le Fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre 1883.
- Mellier D., *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, H. Champion, Paris, 1999.
- Mellier D., *La Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000.
- Millet G. et Labbé D., *Le Fantastique*, Belin, Paris, 2005.
- Milner M., *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, José Corti, 2007.
- Nodier Ch., « Du fantastique dans la littérature » [initialement paru dans *la Revue de Paris*, décembre 1830], *Œuvres complètes V-VI*, Slatkine Reprints, Genève, 1998.
- Penzolt P., *The supernatural in fiction*, London, P. Nevill, 1952.
- Pollet J.-J., *Introduction à la Nouvelle Fantastique allemande*, Nathan université, Éditions Nathan, Paris, 1997.

- Ponnau G., *La folie dans la littérature fantastique*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1987.
- Prince N., *Le Fantastique*, Collection 128, Armand Colin, Paris, 2008.
- Prince N., *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, l'Harmattan, Paris, 2002.
- Rosenberg B., « Littérature et folklore au Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, n°5, Septembre-octobre 1979, p. 945.
- Sand G., « Essai sur le drame fantastique », *La Revue des Deux Mondes*, décembre 1839.
- Schneider M., *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964.
- Scott W., « Du merveilleux dans le roman », *La Revue de Paris*, 12 avril 1829.
- Steinmetz J.-L., *La Littérature fantastique*, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- Todorov T., *Introduction à la Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
- Vax L., *La Séduction de l'Étrange*, PUF, Paris, 1965.
- Vax L., *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979.
- Vieignes M., *Le Fantastique*, GF-Flammarion, Paris, 2006.
- Vieignes M., *L'Envoûtante étrangeté : le fantastique dans la poésie française, 1820-1924*, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

C Études consacrées aux auteurs

1 Honoré de Balzac

- Amblard M.-Cl., *L'Œuvre fantastique de Balzac : sources et philosophies*, Didier, 1972.
- Ambrière-Fargeau M., « Introduction d'*Ursule Mirouët* », *La Comédie Humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Tome III, Gallimard, 1950.
- Bertault Ph., *Balzac et la religion*, Ed. Slatkine, Genève, 1980.
- Brunel P., « La tentation hoffmannesque chez Balzac », *E.T.A. Hoffmann et la musique*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Peter Lang, 1987, p. 315-324.
- Gautier H., « Introduction » de *Séraphîta*, *La Comédie Humaine*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1979.
- Gautier Th., *Honoré de Balzac*, Nizet, 1980.
- Guisse R., « Balzac, lecteur des *Élixirs du diable* », dans *L'Année balzacienne*, 1970, p. 57-67.
- Leborgne É., « Philosophie matérialiste et discours scientifique dans *Ursule Mirouët*, *La Recherche de l'absolu* et *L'Enfant maudit* », <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr>
- Mazaheri J., *Essais sur la religiosité d'H. de Balzac*, Ed. Mellen Press, Lewiston, 2008.
- Quinsat R., « Réalisme et fantastique Balzacien », *Europe*, n°611, 1980, p. 49-56.
- Teichmann El., « Une source inconnue de *L'Élixir de longue vie* », *Revue de littérature comparée*, 1955, t. XXIX, p. 536-538.

2 Samuel-Henri Berthoud*

Castex P.-G., *Anthologie du Conte fantastique français*, Corti, Paris, 1947 p. 89.

3 Jacques Cazotte

Mariel P., « Génies bienfaisants, sauvez le roi ! », *Magiciens et sorciers, Les dessous sataniques de l'histoire*, Bibliothèque marabout, Vervier, Belgique, 1974.

Milner M., « Préface » au *Diable amoureux*, Éditions rencontre, Lausanne, 1971.

Nerval G. (de), « Cazotte », *Les Illuminés*, dans *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1984.

Nodier Ch., « Monsieur Cazotte », *Contes avec des textes et des documents inédits*, Classiques Garnier, Garnier Frères, Paris, 1961.

4 Erckmann-Chatrian

Abret H., « Hugues-le-Loup d'Erckmann-Chatrian. Vers un fantastique moderne ? », *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 127-148.

Barbey d'Aurevilly J., « Erckmann-Chatrian [*Contes fantastiques ; Contes de la montagne*] », *Le Pays*, 19 décembre 1860, repris dans *Romanciers d'hier et d'avant-hier, Les Œuvres et les Hommes*, 3^e série, XIX, Paris, Lemerre, 1904, p.95-105.

Dezalay A., « Le fantastique de la réalité chez Erckmann-Chatrian », *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 21-30.

Lysse E. (sous la direction de), *Erckmann-Chatrian: au carrefour du fantastique. Colloque international, Université de Haute-Alsace, 15-16 novembre 2002*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

Montégut É., « La Littérature nouvelle – Des caractères du nouveau roman », *La Revue des Deux Mondes*, 1861.

Rioux J.-P., « Présentation », *Contes fantastiques d'Erckmann-Chatrian*, Omnibus, 2012.

Zola É., « Erckmann-Chatrian », *Le Salut public de Lyon*, du 29 avril et du 1^{er} mai 1865, repris dans *Mes Haines*, Paris, Charpentier, 1866, p.179-200.

5 Jean-Pierre Clarisse de Florian

Albanès A. (d'), « Notice sur Florian », dans *Fables de Florian interprétées par CHAM*, Gustave Havard, Paris (s-d.) [après 1794, tirage posthume].

Cointat M., *Florian (1755-1794) Aspects méconnus de l'auteur de Plaisir d'amour*, L'Harmattan, Paris, 2007.

Godenne R., « Introduction » aux *Nouvelles de Florian*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1974, p. XIV.

* Il n'existe aucune édition critique des contes fantastiques de ces auteurs. Nous reportons ici les ouvrages qui les présentent brièvement.

6 Xavier Forneret

Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1979.

Canh-Gruyer Fr., « Forneret Xavier - (1809-1884) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 mai 2013.

Ch. Monselet, « Le Roman d'un provincial », *Le Figaro*, 26 juillet 1859.

Jourde P., *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, José Corti, Paris, 1999.

7 Théophile Gautier

Bénichou P., « Théophile Gautier », dans *L'Ecole du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Gallimard, 1992.

Bouchard A., « Préface » d'*Avatar – Le Chevalier double*, Slatkine Reprints, Genève, 1981.

Brix M., *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, Bartillat, Paris, 2004.

Brunon J.-Cl., notice d'« Omphale », *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.

Chambers R., « *Spirite* » de Théophile Gautier, *une lecture*, Lettres modernes, Paris, 1974.

Gaudon J., « Préface » des *Récits fantastiques de Th. Gautier*, Flammarion, 1981.

Lefebvre A.-M., « *Spirite* » de Théophile Gautier : *étude historique et littéraire*, Sorbonne, 1978.

Lacoste-Veysseyre Cl., notices de « La Cafetière », de « La Morte amoureuse », de « L'Âme de la maison », *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.

Laubriet P., notices du « Pied de momie », du « Roi Candaule », *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.

Marchetti Marilia, « “Un spectacle *Tutto da ridere*” : rhétorique de l'ironie dans *Jettatura de Théophile Gautier* », *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 95.

Moulinoux N., « *La Morte amoureuse* ou la mise à mort du fantastique », *Eros, science-fiction, fantastique*, Actes du XI^{ème} colloque du CERLI, janvier 1990, Aix-en-Provence, université de Provence, 1991, p. 37-42.

Richer J., « Religions et superstitions », *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, Paris, 1981.

Robert-Boissier B., *Pompéi, Les doubles vies de la cité du Vésuve*, Ellipse, Paris, 2011.

Siebers T., *The Mirror of Medusa*, Cybereditions, 2000¹.

Schapira M.-C., « Le thème du mort-vivant dans l'œuvre en prose de Th. Gautier », *Europe*, n° 601, mai 1979, p. 41-49.

¹ Paolo Tortonese, Bibliographie de la critique sur Théophile Gautier, online, Site theophilegautier.fr, Internet, [15/05/2012].

- Schuerewegen Fr., « Histoires de pieds : Gautier, Lorrain et le fantastique », *Nineteenth-Century French Studies*, 1985, n°13, p. 200-210.
- Tortonese P., « En attendant l'hallucination », dans *Le Club des Hachichins*, Mille et une nuits, 2011.
- Tortonese P., « Introduction » et notices des *Œuvres, choix de romans et de contes*, édition établie par Paolo Tortonese, Robert Laffont, Paris, 1995.
- Tortonese P., *La vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Lettres Modernes, Paris, 1995.
- Tortonese P., « Théophile Gautier, écrivain archéologue », *La métamorphose des ruines*, École française d'Athènes, Paris, 2004.
- Sainte-Beuve Ch.-A., « Théophile Gautier », *Nouveaux Lundis*, vol. VI, Michel Lévy, Paris, 1866.
- Ubersfeld A., « Préface et commentaires » aux *Contes et récits fantastiques de Th. Gautier*, Librairie générale française, Paris, 1988.
- Viegnes M., *Contes fantastiques de Théophile Gautier*, Profil, Hatier, Paris, 1998.
- Voisin M., *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1981.
- Whyte P., notices d'« Onuphrius », des *Jeunes-France*, de « Deux acteurs pour un rôle », de « Une visite nocturne » et de « La Pipe d'Opium », *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.

8 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

- Ampère J., « Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, traduits de M. Loève-Weimars », *Globe*, 2 août 1828.
- Barbey d'Aurevilly J., « Hoffmann », *Les Œuvres et les Hommes. Littérature étrangère*, Lemerre, Paris, 1980.
- Béguin A., « Préfaces » des *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann, Marabout, Editions Phébus, Paris, 1979, 1980 et 1982.
- Bash S., « Hoffmann, la grécomanie, et la muse capricieuse du bleu », présentation des *Contes grecs* de Hoffmann, Collection Confluences, Editions Hatier, Librairie Kauffmann, 1997.
- Baudelaire Ch., « De l'essence du rire », *Œuvres complètes, II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1976.
- Bauer J.-P., « Le Marchand de sable. Remarques sur le fantastique », *Études freudiennes*, n°3-4, septembre 1970, p. 61-65.
- David Cl., « Sur Hoffmann », *Mercure de France*, n°354, mai 1965, p. 113-119.
- Guichard L., « Autour des contes d'Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, n°27, 1953, p. 136-147.
- Delabroy J., « L'ombre de la théorie », *Romantisme*, n°24, 1979, p. 29-41.
- Forget Ph., « Hoffmann l'infamilier », *Tableaux Nocturnes I*, Imprimerie nationale éditions, Paris, 1999.

Gautier Th., « Étude sur les contes fantastiques d'Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836.

Kofman S., « Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'Homme au Sable* », dans *Quatre romans analytiques*, Éditions Galilée, Paris, 1974.

Lambert J., « Introduction » aux *Contes fantastiques* d'Hoffmann, GF Flammarion, Paris, 1980.

Laval M., « Le dernier fantôme », introduction au *Maître Puce* d'Hoffmann, Editions Phébus, Paris, 1980.

Leconte de Lisle, « Hoffmann – De la satire fantastique », *Articles – Préfaces – Discours*, textes recueillis, présentés et annotés par Edgar Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

Mistler J., *Hoffmann le fantastique*, Albin Michel, Paris, 1982.

Otto R., *Don Juan et le Double*.

Paul J.-M., *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*, Nancy, 1990.

Péju P., *E.T.A. Hoffmann, biographie, Hoffmann et ses doubles*, Editions Garamont-Archimbaud, 1988.

Sainte-Beuve, « Hoffmann », *Œuvres*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956.

Scott W., « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », *Contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann I*, GF-Flammarion, Garnier Flammarion, 1979.

Teichmann E., *La Fortune d'Hoffmann en France*, Minard, Paris, 1961.

9 Jean Lorrain

Bellamy Fl. et Noir N., « Préface » des *Récits fantastiques de Jean Lorrain*, collection Les Introuvables, L'Harmattan, Paris, 2012.

Duchemin G., « La Première gorgée d'éther », préface des *Contes d'un buveur d'Éther*, Éditions Le Chat Rouge, 2010.

Pierrot J., *L'imaginaire décadent*, PUF, 1977.

Schuerewegen F., « Histoires de pieds : Gautier, Lorrain et le fantastique », *Nineteenth-Century French Studies*, 1985, n°13, p. 200-210.

10 Guy de Maupassant

Bancquart M.-C., édition critique de *Clair de lune et autres nouvelles*, Folio classique, Gallimard, Paris, 1998.

Fonyi A., *Maupassant*, Éd. Kimé, Paris, 1993.

Fonyi A., « Introduction » au *Horla et autres contes d'angoisse*, GF-Flammarion, Paris, 2006.

Malrieu J., « *Le Horla* » de Guy de Maupassant, Gallimard, Paris, 1996.

Maynial E., *La Vie et l'Œuvre de Guy de Maupassant*, Société du Mercure de France, Paris, 1906.

Richter A., « Introduction » et notices des *Contes fantastiques de Maupassant*, Marabout, Hachette, Paris, 1992.

11 Prosper Mérimée

Fonyi A., « Introduction » de Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, GF, Flammarion, Paris, 1982.

Géal Fr., *Relire les Lettres d'Espagne*, Éditions Classique Garnier, Paris, 2010.

Mallion J. et Salomon P., notices de « *La Vénus d'Isle* », d'« *Il Vicolo di Madama Lucrezia* » et de « *Lokis*, manuscrit du professeur Wittembach », *Prosper Mérimée, Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1978, p. 1478.

Pfingsttag A.E., *Mérimée et la superstition*, mémoire de Licence, Bâle, 1970.

Schmittlein R., *Lokis, La dernière nouvelle de Prosper Mérimée*, éd. Art et Science, Bade, 1949.

Tortonese P., « L'ours et le comparatiste, ou Mérimée et Max Müller », *Revue des Sciences Humaines*, n°270, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003

12 Gérard de Nerval

Abolgassemi M., *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique des motifs d'écriture (Nerval, Strindberg et Breton)*, Atelier national de reproduction des thèses, Lilles, 2008.

Bony J., notice du « *Monstre Vert* », *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984.

Gautier Th., *Portraits et souvenirs littéraires*, Charpentier, Paris, 1885, p. 65-67.

Godo E., *Nerval ou la raison du rêve*, Cerf, 2008.

Milner M., notice des *Illuminés*, dans *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984.

Richer J., *Nerval, expérience et création*, Hachette, Paris, 1970.

Steinmetz J.-L., notice de « *La Main de Gloire* », *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984.

13 Charles Nodier

Bozetto R., « Nodier et la théorie du fantastique », *Europe*, n°614-615, 1980.

Brunel P., « Smarra et autres démons de la nuit », *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 233-252.

Castex P.-G., « Nodier et l'école du désenchantement », *Colloque du deuxième centenaire, Besançon, Mai 1980*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Juin H., « Du fantastique », *Infernaliana*, Éditions À rebours, Lyon, 2004.

Le Yaouanc M., *Jean-François les Bas-Bleus et Louis Lambert*, dans *Revue d'Histoire littéraire*, octobre-décembre 1956.

Ligou D., « La vision maçonnique de Charles Nodier », *Colloque du deuxième centenaire, Besançon, Mai 1980*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Mathon-Baduel C., « Nodier et les traditions populaires », *Colloque du deuxième centenaire, Besançon, Mai 1980*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Micaux W., *Origines et évolution du conte fantastique dans l'œuvre de Ch. Nodier*, thèse de 3^e cycle, Rouen, 1977.

Picot J.-P., « Inès de Las Sierras, ou la Comédie du trompe-l'œil », *Colloque du deuxième centenaire, Besançon, Mai 1980*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Richer J., *Charles Nodier l'annonceur. Nodier et Nerval*, Cahiers du Sud, Marseille, 1950.

Roux A.-M., « Naissance, chiffres et lettres, ou Biographie, fiction et écriture chez Nodier », *Colloque du deuxième centenaire, Besançon, Mai 1980*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Sainte-Beuve Ch.-A., « Charles Nodier », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1840.

Vadé Y., « L'imaginaire magique de Charles Nodier », *Colloque du deuxième centenaire, Besançon, Mai 1980*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Viatte A., « Introduction » à *La Fée aux miettes*, A. Signorelli, Rome, 1962.

14 Edgar Allan Poe

Barbey d'Aurevilly J., « Poe », *Les Œuvres et les Hommes, n°13, Littérature étrangère*, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

Baudelaire Ch., *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, Editions La Boétie, Bruxelles, 1944.

Boussoulas L., *La peur et l'univers dans l'œuvre d'Edgar Poe. Une métaphysique de la peur*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.

Joguin O., *Itinéraire initiatique d'Edgar Poe*, e-dite, Paris, 2002.

Lemonnier L., *Edgar Poe et les conteurs français*, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1947.

15 Jean Potocki

Beauvois D., *Jean Potocki et le «Manuscrit trouvé à Saragosse» : actes du Colloque organisé par le Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie [du 17 au 19 avril 1972]*, Les Cahiers de Varsovie, Varsovie, 1975.

Caillouis R., « Préface » au *Manuscrit trouvé à Saragosse*, collection l'Imaginaire, Gallimard, 1958.

Finné J., *Du fantastique chez Jean Potocki*, dans *Écritures à Maurice-Jean Lefebvre*, éd. par A. Mingelgrün et A. Nysenholc, 1983.

Klene É., *Jean Potocki à nouveau*, Rodopi, Amsterdam, 2010.

Rosset Fr. et Triaire D., *De Varsovie à Saragosse, Jean Potocki et son œuvre*, Peeters France, Paris, 2000.

16 Henri Rivière*

L. Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1947, p. 50.

Castex P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 110.

17 Claude Vignon*

Baronian J.-P., *Panorama de la Littérature fantastique de Langue française*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2000, p. 106.

Castex P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, p. 108.

Schneider M., *La Littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964, p. 196.

18 Auguste Villiers de l'Isle-Adam

Borges J.-L., « Présentation » du *Convive des dernières fêtes par Villiers de l'Isle-Adam*, La Bibliothèque de Babel, Panama, Paris, 2007.

Calì A., *La Narration et le sens : études sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Università degli studi di Lecce, Lecce, 1986.

France A., *La Vie littéraire III*, Calmann-Lévy, Paris, 1907.

Fougère M.-A., *Contes cruels de Villiers de L'Isle-Adam*, Foliothèque, Paris, Gallimard, 1996.

Labaune Ph., « Présentation » de *Véra et autres nouvelles fantastiques*, Flammarion, Paris, 2008.

Raitt A.W., *Villiers de l'Isle-Adam, exorciste du réel*, J. Corti, Paris, 1987.

Vibert B., *Villiers l'inquiéteur*, Presses Universitaire du Mirail, Toulouse, 1995.

19 Marquis de Sade*

Castex P.-G., *Anthologie du Conte fantastique français*, Corti, Paris, 1947, p.38-39.

Schneider M., *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964p. 126.

* Il n'existe aucune édition critique des contes fantastiques de ces auteurs. Nous reportons ici les ouvrages qui les présentent brièvement.

III Ouvrages sur la superstition

A Dictionnaires

- Canavaggio P., *Dictionnaire raisonné des superstitions et des croyances populaires*, J.-C. Simoen, 1977.
- Holmes A., *Dictionnaire des superstitions*, Editions de Vecchi, Paris, 1993.
- Lacotte D., *Peurs, croyances et superstitions*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2001.
- Mozzani É., *Le Livre des superstitions, mythes croyances et légendes*, Bouquins, Editions Robert Laffont, Paris, 1995.
- Panafieu A. (de), *Les Superstitions populaires*, Jacques Grancher, 1990.
- Pedrazzani J.-M., *Dictionnaire des superstitions*, Édition Contre-Dires, Paris, 2011.
- Poupard P., *Dictionnaire des Religions*, PUF, Paris, 1984.

B Ouvrages généraux et théoriques

- Agulhon M., « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme*, 1975, p. 50-64.
- Askevi-Leherpeux Fr., *La Superstition*, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 1988.
- Baudouin B., *La Magie des Superstitions, de l'imaginaire au réel*, Éditions de Vecchi, Paris, 1995.
- Benveniste E., « Religion et superstition », *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.II, Editions de Minuit, Paris, 1969.
- Béranger-Féraud L.J.B., *Superstitions et survivances étudiées au point de vue de leur origine et de leur transformations*, Leroux, Paris, 1896, 5 vol.
- Bologne J.-Cl., *Du Flambeau au Bûcher, Magie et superstition au Moyen Âge*, Plon, Paris.
- Bourdin P., « Révolution et Superstition : l'exemple du Puy-de-Dôme », *La Superstition à l'âge des Lumières*, H. Champion, Paris, 1998.
- Caillouis R., *L'Homme et le Sacré*, Paris, 1939, 1953.
- Centini M., *Le Grand Livre des Superstitions*, Éditions de Vecchi S.A., Paris, 2000.
- Cauzons Th. de, *La magie et la sorcellerie en France*, Slatkine, Genève, 1984.
- Delumeau J., *De la Peur à l'Espérance*, coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 2013.
- Dompnier B., *La Superstition à l'âge des Lumières*, Champion, Paris, 1998.
- Dundes A., « The study of folklore in literature and culture : Identification and Interpretation », *Journal of American Folklore*, n°78, 1965.
- Eliade M., *Images et Symboles*, Gallimard, Paris, 1952.
- Eliade M., *Le Sacré et le Profane*, Folio-Essai, Gallimard, 1965.
- Eliade M., *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Gallimard, 1978.

- Eliade M., *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Payot, Paris, 1994.
- Ellenberger H., *À la découverte de l'inconscient*, Simep-éditions, Villeurbanne, 1974.
- Fedi L., *Fétichisme, philosophie, littérature*, l'Harmattan, Paris, 2002.
- Gauchet M., *Le Désenchantement du Monde : une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris, 1985.
- Godin Ch., *Croyance et superstition*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007.
- Laupies F., *La Croyance : premières leçons*, PUF, Paris, 2003.
- Lefébure Ch., *La France des croyances et des superstitions*, Éditions Flammarion, Paris 2004.
- McKenna A., « Pierre Bayle et la Superstition », dans *La Superstition à l'âge des Lumières*, Champion, Paris, 1998.
- Mariel P., *Magiciens et sorciers. Les dessous sataniques de l'Histoire*, Bibliothèque marabout, Vervier, Belgique, 1974.
- Nicolay F., *Histoire des croyances, superstitions, mœurs, coutumes*, V. Reteaux, Paris, 1901.
- Perol L., « La Notion de Superstition », *La Superstition à l'âge des Lumières*, Champion, Paris, 1998.
- Rothé S., « Les diverses acceptions du substantif "superstition" : neutralité des dictionnaires ? », *Superstitions, Croyances pratiques liées à la chance et à la malchance*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2011.
- Odier Ch., *L'angoisse et la pensée magique*, impr. de Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1948.
- Otto R., *Le Sacré, L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1969.
- Riffard P.A., *L'Ésotérisme*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1990.
- Robert M., *Langage et Croyance*, Mardaga, Bruxelles, 1987.
- Ruffat A., *La Superstition à travers les Âges*, Payot, 1951.
- Seignolle Cl., *Le diable dans la tradition populaire*, Maisonneuve, Paris, 1959.
- Solet B., *Superstitions et fausses sciences*, éd. La Farandole, Paris, 1980.
- Valin A., « Superstition et hasard », *Superstitions, Croyances pratiques liées à la chance et à la malchance*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2011, p. 69-80.
- Volpilhac-Auger C., « Paysage de la Superstition », dans *La Superstition à l'âge des Lumières*, Champion, Paris, 1998.
- Zucker K., *Psychologie de la superstition*, Payot, Paris, 1952.

C Ouvrages critiques avant 1900

1 Philosophes de l'Antiquité

- Cicéron, *De la divination*, Les Belles Lettres, Paris, 1972.
- Lactance, *Institutions divines*, Les Éd. du Cerf, Paris, 1972.
- Plutarque, « De la superstition », *Œuvres Morales*, Les Belles Lettres, Paris, 1985.

2 XVIII^e siècle

- Buddeus J. F., *Traité de l'athéisme et de la superstition*, P. Mortier, Amsterdam, 1740.
- Hume D., « De la Superstition et de l'Enthousiasme », *Essais moraux, politiques & littéraires*, Editions Alive, 1999, Paris.
- Le Brun P., *L'Histoire critique des pratiques superstitieuses*, Paris, 1750.
- Thiers J.-B., *Traité des superstitions selon l'Écriture Sainte, les décrets des conciles, et les sentiments des Saints pères et des théologiens [1679]*, Jean Frédéric Bernard, Amsterdam, 1733.
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvre de Voltaire*, avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, Paris, Firmin Didot frères, 1829.

3 XIX^e siècle

- Académie Française, « Superstition », *Dictionnaire*, Tome II, éd. Firmin-Didot, Paris, 1835.
- Bergier N., *Dictionnaire théologique*, L. Lefort, Lille, 1844
- Boiste P.-Cl.-V., *Dictionnaire universel de langue française*, Éd. Desray, Paris, 1803.
- Code pénal annoté : édition de 1832*, éd. Guyot et Scribe, Paris, 1833.
- Costadau (père de l'Église), *Traité historique et critique des principaux signes qui servent à manifester les pensées ou le commerce des esprits*, Éd. Bruyset, Lyon, 1720.
- Bierce A., *Dictionnaire du diable*, Libro, Paris, 2006.
- Castaing Al. , *La superstition et son rôle dans l'évolution de l'humanité*, Paris, 1862.
- Caze P., *Essai de philosophie religieuse sur la superstition*, Lawalle, Bordeaux, 1831.
- Chateaubriand R. (de), « Harmonies morales, dévotions populaires », *Génie du christianisme, Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Ladvocat, 1827, pp. 124-132.
- Chesnel A. (de), « Clergé », *Dictionnaire des superstitions*, E. Lechevalier, Paris, 1856.
- Frazer J.G., *Le Rameau d'or*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1981.
- Frank A., *Dictionnaire des sciences philosophiques*, L. Hachette, 1847.
- Hegel G.W.F., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Vrin, 1986.
- Hélot Ch., *Névroses et possessions diaboliques*, Bloud et Barral Libraires-Editeurs, Paris, 1898.
- Kant E., *La Religion dans les Limites de la Simple Raison*, Joubert, Paris, 1842.
- Larousse P., « Superstition », *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Éd. Larousse et Boyer, Paris, 1856 et 1886.
- Littré É., « Superstition », *Dictionnaire*, Tome IV, éd. Hachette, Paris, 1873-1874.
- Lortet P., *De la superstition dans les sciences*, imp. de Fr. Dumoulin, Paris, 1853.
- Marguery F., *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Éd. Raymond, Paris, 1818.
- Nodier, « De quelques phénomènes du sommeil », *Œuvres complètes*, Tomes V-VI, Slatkine Reprints, Genève, 1998.

Nodier, « *De la Palingénésie humaine et de la résurrection* », *Œuvres complètes*, Tomes V-VI, Slatkine Reprints, Genève, 1998.

Freud S., *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1985.

Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Petite Bibliothèque Payot, éd. Payot, 2001.

Jung C., *Phénomènes occultes*, suivi de *Âme et mort*, *Croyance aux esprits*, Aubier, Paris, 1939.

Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1810], Hachette, Paris, 1958-1960.

Taxil L., *Les bêtises sacrées : revue critique de la superstition, d'après Voltaire, Diderot*, Librairie anticléricale, Paris, 1880.

D Études des phénomènes extraordinaires

Abolgassemi M., « Hasard objectif et mémoire involontaire, solutions d'un même problème », in revue Poétique, n°159, septembre 2009.

Ferran F., *Le Chat dans la Littérature Française du XIX^e siècle (1841-1899)*, sous la direction de Francine Dugast-Portes, thèse de III^e cycle : littérature française, Rennes 2, 1983.

Jourde P., « La Peau du double, hystérie et autoscopie au tournant du siècle », dans *Littérature monstre*, Bardolle, Gawsewitch et Naulleau éditeurs, Paris, 2008.

Marigny J., « Vampire », *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 291-294.

Pirou A., « Lycanthropie », *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 195-202.

Sollier P., *Les Phénomènes d'autoscopie*, Alcan, Paris, 1903.

Valls de Gomis E., *Le Vampire au fil des siècles, enquête d'un mythe*, Cheminements, 2005.

Vanlerberghe C., « Survivre aux zombies : des cours de plus en plus prisés », *Le Figaro*, 12 mars 2012.

Index et tables

Index des noms d'auteurs fantastiques

B

- Balzac, Honoré de , **161-187**
 « Jésus-Christ en Flandre », 169
La dernière fête, ou la lampe merveilleuse, 167
 « L'Amour et le Grimoire », 63
La Peau de Chagrin, 64, 76, 162
 « L'Élixir de Longue Vie », 67
 « Le Chef-d'œuvre inconnu », 174
 « Le Centenaire », 164
 « Le Grand d'Espagne », 171
 « Les Deux rêves », 172
 « Louis Lambert », 177
Séraphita, 180
Ursule Mirouët, 182
 Berthoud, Samuel-Henri, **149-151**
 « La Bague antique », 149

C

- Cazotte, Jacques, **88-96**
Le Diable amoureux, 51, 53, 67, 88
 Chasles, Philarète, **152-155**
 « L'Œil sans paupière », 152

E

- Erckmann-Chatrian, **318-340**
 « Crispinus ou l'histoire interrompue », 330
 « Fantaisie », 324
 « Gretchen », 326
 « Hans Storkus », 327
 « Hugues-Le-Loup », 333
 « La Lunette de Hans Schnaps », 325
 « L'Araignée crabe », 332
 « Le Hibou de la synagogue », 327
 « L'Esquisse mystérieuse », 329
 « L'Oreille de la chouette », 331
 « La Malédiction », 320
 « La Montre du doyen », 328
 « Le Rêve de mon cousin Elof », 328
 « Les Fiancés de Grindewald », 327
 « Les Trois âmes », 329
 « Rembrandt », 323
 « Vin rouge et vin blanc », 321

F

- Florian, Jean-Pierre Clarisse de, **96-101**
 « Rosalba », 53, 98
 « Valérie », 53, 97
 Forneret, Xavier, **157-160**
 « Le Diamant de l'herbe », 157

G

- Gautier, Théophile, **189-239**
 « Arria Marcella », 219
Avatar, 229
 « Deux acteurs pour un rôle », 210
 « Étude sur les contes fantastiques d'Hoffmann », 127
Jettatura, 78, 221
 « L'Âme de la maison », 200
 « La Cafetière », 74, 190
 « La Morte amoureuse », 198
 « La Pipe d'Opium », 215
 « La Toison d'Or », 203
 « Le Chevalier Double », 208
 « Le Club des Hachichins », 215
 « Le Roi Candaule », 213
Mademoiselle de Maupin, 189
 « Omphale, Histoire Rococo », 196
 « Onuphrius », 194
Spirite, 231
 « Une Visite nocturne », 213

H

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 52, **124-148**
 « Bonheur au jeu », 141
 « Cœur de pierre », 142
 « Don Juan », 130
 « Fragment de la vie de trois amis », 131
 « Gluck », 145
 « Ignace Denner », 140
 « Information sur les récentes fortunes du chien Berganza », 138
 « L'Église des Jésuites », 145
 « L'Enchaînement des choses », 140
 « L'Homme au Sable », 137, 143

« La Cour d'Artus », 138
 « La Guerre des maîtres chanteurs », 131
 « La Leçon de Violon », 145
 « La Vampire », 68, 131, 136
Le Chat Murr, 131, 132
 « Le Choix d'une Fiancée », 142
 « Le Magnétiseur », 131, 134
 « Le Majorat », 131
Les Élixirs du Diable, 131, 138, 142
 « Le Spectre fiancé », 146
 « Le Vase d'Or », 144
 « Le Violon de Crémone », 146
 « Magnétiseur », 140
 « Maître Martin le tonnelier et ses apprentis », 138
 « Majorat », 130
 « Salvator Rosa », 145
 « Sanctus », 145
 « Zacharias Werner », 145

J

Janin, Jules, 149

L

Lorrain, Jean, **409-427**
 « Le Double », 424
 « Le Mauvais gîte », 410
 « Le Possédé », 417
 « Les Trous du masque », 410
 « Nuit de veille », 419
 « Ophélius », 411
 « Réclamation posthume », 412
 « Une Nuit trouble », 421

M

Maupassant, Guy de, **379-408**
 « Apparition », 395
 « Conte de Noël », 387
 « L'Auberge », 396
 « L'Homme de Mars », 405
 « L'Inconnue », 382
 « La Chevelure », 382
 « La Main », 381
 « La Main d'écorché », 380
 « La Morte », 398
 « La Nuit », 395
 « La Peur » (1882), 391
 « La Peur » (1884), 392
 « Le docteur Héraclius Gloss », 384
 « Le Horla » (1886), 403
 « Le Horla » (1887), 404
 « Le Loup », 389

« Le Tic », 396
 « Légende du mont Saint-Michel », 387
 « Lettre d'un fou », 402
 « Lui ? », 401
 « Magnétisme », 385
 « Qui sait ? », 394
 « Sur l'eau », 400
 « Sur les chats », 393
 « Un fou ? », 385
 « Un portrait », 398
 Mérimée, Prosper, **259-280**
 « Djoûmane », 277
 « Il Vicolo di Madama Lucrezia », 269
La Vénus d'Ille, 67, 265
 « Les Sorcières espagnoles », 262
 « Lokis », 274
 « Vision de Charles XI », 261
 Montfaucon de Villard
 Comte de Gabalis, 89

N

Nerval, Gérard de, **241-258**
 « Aurélia », 249
Le Magnétiseur, 245
 « La Main enchantée », 242
 « Le Monstre vert », 246
 Nodier, Charles, **110-123**
 « Baptiste Montauban ou l'Idiot », 119
 « Du fantastique en littérature », 53, 61, 111
 « Histoire du Chien de Brisquet », 119
 « Hurlublu Grand Manifafa d'Hurlubière », 119
Inès de las Sierras, 114
Infernalina, 112
 « Jean-François les Bas-Bleus », 116
 « L'Amour et le Grimoire », 63, 116
 « L'Histoire d'Hélène Gillet », 121
 « L'Homme et la Fourmi », 120
 « La Combe de l'Homme mort », 121
 « La Filleule du Seigneur », 119
 « La Légende de Saint-Oran », 120
 « La Légende de sœur Béatrix », 119
 « La Neuvaine de la Chandeleur », 122
 « Le Génie Bonhomme », 119
 « Le Songe d'Or », 119
 « Les Aveugles de Chamouny », 118
 « Les Fiancés », 118
 « Les Quatre Talismans », 118
 « Levitathan le Long », 119
 « Lidivine », 119
 « Lydie ou la résurrection », 120
 « M. Cazotte », 117
 « M. de La Mettrie ou les Superstitions », 113
 « Piranèse », 123

- « Sibylle Mérian », 120
- « Smarra ou les démons de la nuit », 121
- « Trésor des Fèves et Fleur des Pois », 119
- « Trilby ou le lutin d'Argail », 123

P

Poe, Edgar Allan, **289-315**

- « Bérénice », 307
- « Double Assassinat rue Morgue », 291
- « La Chute de la maison Usher », 309
- « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », 295
- « Le Chat noir », 304
- « Le diable dans le Beffroi », 303
- « Le Portrait ovale », 311
- « Le roi Peste », 302
- « Le Scarabée d'or », 292
- « Ligeia », 300
- « Manuscrit trouvé dans une bouteille », 294
- « Metzengerstein », 297
- « Morella », 299
- « Petite discussion avec une momie », 303
- « Révélation magnétique », 296
- « Souvenirs de M. Auguste Bedloe », 296

Potocki, Jean, **104-110**

- Manuscrit trouvé à Saragosse*, 53, 104

R

Rabou, Charles, **155-156**

- « Le Ministère public », 155

Rivière, Henri, **350-362**

- « L'Envoûtement », 359

- « Le Meurtier d'Albertine Renouf », 358
- « Le Rajeunissement », 357
- « Les Visions du lieutenant Féraud », 356
- « Les Voix secrètes de Jacques Lambert », 354
- « Pierrot », 351

S

Sade, Donatien Alphonse François, **101-104**

- « Aventure incompréhensible et attestée par toute une province », 103
- « Le Revenant », 53, 103
- « Rodrigue ou la Tour enchantée », 53, 101

V

Vignon, Claude, **340-349**

- « Isobel la ressuscitée », 346
- « La Dalle », 348
- « Le Convive des Trépassés », 342
- « Le Reflet de la Conscience », 346
- « Les Dix Mille Francs du Diable », 345
- « Les Morts se vengent », 343

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, **365-377**

- « Claire Lenoir », 366
- « Duke of Portland », 374
- « Fleurs de ténèbres », 375
- « L'Intersigne », 369
- « Le Désir d'être un homme », 374
- « Le Secret de l'Échafaud », 58
- « Souvenirs occultes », 375
- « Véra », 370

Index des superstitions

A

alchimiste, 168
amulette
 voir talisman
ange, 178, 181, 226, 235, 254
anneau
 voir bague
apparition, 397, 412
astrologie, 24

B

bague, 150, 253, 256, 268
Bohémien(ne), 210, 244, 322, 361, 132, 109
bouilloire, 74, 146

C

cabale, 44, 143, 218, 251
cafetière, 74, 191
carnaval, 413, 414
Chandeleur, 122
chat, 68, 70, 155, 239, 305, 329, 395
chats-huants, 90
chevelure, 384
chien, 138
chiffres, 252, 414
chouette, 159, 372, 424
cigognes, 422
conjurateur, 219, 224, 277, 323
corbeau, 121, 210
couleurs
 bleu, 427
 jaune, 158
 rouge, 427
 vert, 416

D

dents, 308
diable, 29, 30, 45, 51, 63, 91, 109, 121, 139, 196, 200,
 212, 247, 271, 304, 353, 358
divination, 94, 118, 173, 209, 210, 213

E

entité
 voir fantôme
envoûtement, 360, 362
ésotérisme, 44
esprit
 voir fantôme
Esprits (monde des), 254
exorcisme, 222, 269, 390
extraterrestre, 408

F

fantôme, 98, 103, 109, 114, 130, 150, 154, 156, 186, 194,
 198, 203, 263, 272, 300, 302, 332, 343, 345, 346, 347,
 352, 373, 377, 383, 397, 398, 400, 401, 420, 428
fée, 415

G

grillon, 201

H

Halloween, 152, 342
hasard, 42, 93, 119, 140, 180, 184, 185, 196, 215, 234,
 252, 312, 331, 337
hibou, 90, 328
hypnose, 407
hypnotisme, 34

I

incantation, 94, 116, 277, 279, 417

L

loup, 391
lycanthropie, 111, 336, 417

M

magicien, 235, 247
magie, 24, 116, 179, 218, 244, 279, 356
magnétiseur, 134, 231, 246, 296, 388
magnétisme, 33, 124, 135, 165, 184, 247, 256, 296, 297,
 353, 373, 387, 407
main, 243, 245, 267, 382, 383
maison hantée, 312, 323, 397, 412
malédiction, 150, 201, 252, 321, 339, 352, 399, 404, 412
mauvais œil, 154, 220, 221, 232
mesmérisme, 132, 256, 298
métempsychose, 255, 296, 298, 322, 386
minuit, 99, 109, 116, 121, 130, 132, 153, 169, 194, 252,
 265, 271, 273, 297, 312, 359, 371, 394
miroir, 153, 196, 227, 236, 348, 405, 413, 429
momie, 208, 304
mort-vivant, 309, 311

N

Noël, 389
numérologie, 94

O

œuf, 390
oiseau, 253

INDEX DES SUPERSTITIONS

onomancie, 118
opale, 374
ours, 73, 276

P

palingénésie, 113, 123, 136, 235
pie, 202, 327
pied, 208
porte-bonheur, 337
portrait, 198, 204, 312, 400
possession, 390
prémonition, 185, 252, 356
présage, 234, 235, 254
pressentiments, 65, 137, 162, 165, 185, 202, 217, 227,
234, 253, 294, 296, 337, 354, 356, 406
prophétie, 138, 262, 268, 299

R

regard maléfique, 211, 212, 215, 218
réincarnation, 296, 329, 330, 343, 349
revenant
 voir fantôme
rivière, 402
rubis, 196

S

scarabée, 293
sciences occultes, 118, 120, 131, 176, 181, 247, 332, 353,
368, 377, 386
sept, 179
sommambulisme, 34, 182, 276, 296, 329, 338, 360, 371
sorcellerie, 28, 231

sorcier, 143, 209, 278
sorcière, 99, 120, 139, 144, 165, 172, 263, 272, 277, 345,
361
sortilège, 146
spectre
 voir fantôme
spiritisme, 35, 233
statue, 205, 267, 271, 412
survie de l'âme, 230, 329, 401

T

talisman, 107, 163, 169, 186, 213, 222, 224, 253, 372,
384
télépathie, 271
Toussaint, 347
treize, 102, 114, 248, 272, 304
trois, 150, 179

V

vampire, 112, 136, 166, 200, 222, 229, 336, 343, 360,
415, 425
vampirisme, 198, 232, 308, 309, 311, 313, 337, 347
vautour, 145
vendredi, 268
 saint, 109
vers luisants, 158
vigne, 269, 323
vision, 122, 262, 330, 352, 356, 357, 412
voix, 146

Z

zombi, 343

Table des matières

Remerciements	5
Sommaire	7
Résumé	9
Abstract	9
Introduction	11
Première partie : La rencontre du fantastique et de la superstition	13
I Étymologies, histoires et définitions	23
A Superstition	23
1 Étymologie et histoire	23
2 Définition	39
B Fantastique	47
1 Étymologie et histoire	47
2 Définition	55
II Liens fantastique / superstition	61
A La superstition, substrat du fantastique	61
B Lecture poétique du fantastique par la superstition	64
C L'attitude des personnages du conte fantastique face à la superstition	67
D Peur superstitieuse et fantastique	69
E La superstition, point de rencontre du phénomène invraisemblable et du réel	72
F L'immédiat	75
G Croyance, incroyance et salut	76
Deuxième partie : La superstition dans le conte fantastique romantique (1772-1850)	83
I Précurseurs et initiateurs du fantastique (1772-1830)	87
A Jacques Cazotte :	88
B Jean-Pierre Claris de Florian :	96
C Le marquis de Sade :	101
D Jean Potocki :	104

E	Charles Nodier :	110
F	E.T.A. Hoffmann :	123
1	Accueil des contes d'Hoffmann en France	124
2	Traductions de Loève-Weimars	129
3	Minuit, l'heure fatidique	130
4	Les sciences occultes	131
5	Le thème du vampire	136
6	Pressentiments et présages hoffmanniens	137
7	Hasard et destinée	140
8	Multiple « penchants superstitieux »	142
II	La mode du conte fantastique (1830-1840).....	149
A	Samuel-Henri Berthoud : « La Bague antique » (1831).....	149
B	Ph. Chasles et Ch. Rabou : deux exemples des <i>Contes bruns</i>	151
1	« L'Œil sans paupière »	152
2	« Le Ministère public »	155
C	Xavier Forneret, « Le Diamant de l'herbe » (1840).....	157
III	Honoré de Balzac	161
A	L'espoir de la Peau de Chagrin	162
B	L'effervescence superstitieuse du « Centenaire »	164
C	Superstition et félicité	167
D	Superstition et parenthèse religieuse	169
E	Mise en garde superstitieuse	171
F	Superstition et onirisme	172
G	Art, mythe et superstition	174
H	Transcendance superstitieuse	177
I	Inspirations occultes	182
IV	Théophile Gautier	189
A	Influences hoffmanniennes	190
B	De l'inspiration hoffmannienne au vampirisme	196
C	Fantastique inattendu d'un grillon porte-bonheur	200
D	Superstition et perfection	203
E	Du folklore au regard diabolique	208

F	Fantastique et superstition éphémères	213
G	Vampirisme et jettature	219
H	La survie des âmes	229
V	Gérard de Nerval.....	241
A	Inspiration folklorique	242
B	Pour un émerveillement superstitieux	245
C	L'horreur nervalienne	246
D	L'univers crypté d'« Aurélia ».....	248
VI	Prosper Mérimée.....	259
A	Prophétie et vérité historique	261
B	Des sorcières sur leur balai	262
C	Chef-d'œuvre et superstition.....	265
D	Terreur superstitieuse légendaire	269
E	Folklore mériméen	274
F	Superstition et onirisme	277
Troisième partie : La superstition dans le conte fantastique de la seconde partie du XIX ^e		
siècle (1850-1900).....		285
I	L'influence américaine : Edgar Allan Poe	289
A	Les Histoires extraordinaires	291
1	Enquête, quête et superstition.....	291
2	Superstition contre scepticisme	294
3	La Métempsychose	295
4	Amours funèbres.....	299
B	Les Nouvelles Histoires extraordinaires	302
1	Tonalité caustique et superstition	302
2	Le démon de la perversité	304
3	Perversité vampirique	307
II	Les conteurs réalistes	317
A	Erckmann-Chatrian	318
1	Histoires et Contes fantastiques.....	320
2	Contes fantastiques	325
a	Superstitions diverses dans un fantastique timide ou absent.....	325

b	Existence et survie de l'âme	328
c	Vision salvatrice.....	329
d	Superstition et folie	330
e	Superstition « monstrueuse ».....	332
3	L'exceptionnel « Hugues-Le-Loup ».....	333
B	Claude Vignon	340
1	Superstition anthropophage.....	341
2	Superstition et légende moralisatrice	343
3	Entre remords et justice céleste	345
4	Une légende à part	346
5	L'anéantissement du rationalisme	346
6	Réincarnation.....	348
C	Henri Rivière.....	350
1	La folie diabolique de « Pierrot »	351
2	Les <i>Méprises</i> superstitieuses	354
a	Visions et prémonitions mortelles.....	354
b	Superstition et prise de stupéfiants.....	356
c	Le retour du diable	357
3	Une fausse piste superstitieuse	358
4	L'envoûtement justicier	359
III	Auguste Villiers de l'Isle-Adam.....	365
A	Victoire de la superstition sur le scepticisme.....	366
B	Magie et somnambulisme	369
C	Délire amoureux et superstitieux	370
D	Les Contes cruels	374
IV	Guy de Maupassant.....	379
A	Fétichisme	380
B	Métempsychose.....	384
C	Les sciences occultes.....	384
D	Le folklore moralisateur	387
E	La « terreur superstitieuse ».....	389
F	Manifestations d'outre-tombe.....	395
G	Superstition et double	400

1	Premier dédoublement	400
2	Présence de l'« autre »	401
3	La menace du double invincible	403
4	Un double exterminateur	406
V	Jean Lorrain	409
A	Superstitions éparses	410
B	La femme diabolique	411
C	Les spectres parisiens	417
D	Folklore et aliénation	419
E	Vapeurs toxiques infernales	421
F	Le double menaçant chez Lorrain	424
	Conclusion	431
	Bibliographie	447
I	Œuvres des auteurs fantastiques	449
II	Ouvrages sur le fantastique du XIX ^e siècle	450
A	Anthologies	450
B	Ouvrages généraux et théoriques	450
C	Études consacrées aux auteurs	452
1	Honoré de Balzac	452
2	Samuel-Henri Berthoud	453
3	Jacques Cazotte	453
4	Erckmann-Chatrian	453
5	Jean-Pierre Clarisse de Florian	453
6	Xavier Forneret	454
7	Théophile Gautier	454
8	Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	455
9	Jean Lorrain	456
10	Guy de Maupassant	456
11	Prosper Mérimée	457
12	Gérard de Nerval	457
13	Charles Nodier	457
14	Edgar Allan Poe	458

TABLE DES MATIÈRES

15	Jean Potocki	458
16	Henri Rivière.....	459
17	Claude Vignon	459
18	Auguste Villiers de l'Isle-Adam	459
19	Marquis de Sade.....	459
III	Ouvrages sur la superstition	460
A	Dictionnaires	460
B	Ouvrages généraux et théoriques	460
C	Ouvrages critiques avant 1900	461
1	Philosophes de l'Antiquité	461
2	XVIII ^e siècle	462
3	XIX ^e siècle.....	462
D	Études des phénomènes extraordinaires	463
	Index et tables	465
	Index des noms d'auteurs fantastiques.....	467
	Index des superstitions	471
	Table des matières.....	473

LA SUPERSTITION DANS LES CONTES FANTASTIQUES FRANÇAIS DU XIX^E SIÈCLE

Cette étude est consacrée à la potentielle part superstitieuse immanente aux contes fantastiques français du XIX^e siècle. Au sein de cette forme concise du récit, nous cernons l'impact dégagé par la collision du fantastique et de la superstition, ces deux ennemis de la raison témoins d'une époque où l'imaginaire est à la recherche d'un nouveau souffle littéraire. Nous revenons sur les origines de la rencontre de ces deux notions en faisant le point sur leurs étymologies et histoires respectives, puis mettons en exergue leurs assonances narratives. Le second temps de notre analyse s'articule autour des auteurs précurseurs, initiateurs et romantiques allant de J. Cazotte à P. Mérimée. Notre troisième partie est consacrée aux œuvres phares de la seconde moitié du siècle, qui, sous l'impulsion du très remarqué E. A. Poe et de quelques auteurs réalistes jugés mineurs, profitent d'un nouvel imaginaire s'achevant avec le décadentisme de J. Lorrain. Ces recherches permettent de constater la présence, la nécessité et l'évolution de la croyance dans un genre tributaire d'une verve particulièrement réceptive au désenchantement causé par une réalité exécrée. Nous observons que fantastique et superstition se situent conjointement à la croisée du monde ordinaire et d'un au-delà alternatif paradoxalement anxiogène et salvateur, reflet de la sensibilité des fantastiqueurs qu'ils retranscrivent au travers d'une pensée de plus en plus macabre au fil du siècle, folklore traditionnel puis pathologies psychiatriques à l'appui.

Mots-clefs : fantastique, superstition, contes, XVIII^e siècle, XIX^e siècle

SUPERSTITION IN FRENCH FANTASTIC TALES OF THE XIXTH CENTURY

This study is dedicated to the potential superstitious part inherent to French fantastic tales of the XIXth century. Within this concise form of storytelling, we outline the impact arising from the collision of fantastic and superstition, two enemies of reason, witness of a time when imagination was in search of a new breath in literature. We return to the origins of the reunion of these two notions by considering their respective etymologies and evolutions, before focusing on their narrative similarities. The second part of our analysis revolves around the precursors, initiators and romantic authors, from J. Cazotte to P. Mérimée. Our third part is dedicated to major works of the second half of the century, which, at the instigation of the particularly famous E.A. Poe and other few realistic authors considered as less influent, benefit from a new form of imagination ending with J. Lorrain's Decadent movement. This study shows the existence, necessity and evolution of the belief, in a genre dependent on a verve particularly receptive to the disillusion caused by a despised reality. We observe that fantastic and superstition both stand at the point where the ordinary meets an alternative hereafter which is paradoxically source of anxiety and salvation, reflecting the sensibility of the fantastic authors who transcribed it into an increasingly macabre imagination throughout the century, supported by traditional folklore, then by psychiatric pathologies.

Keywords : fantastic, superstition, tales, XVIIIth century, XIXth century

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3
ED 120 – Littérature française et comparée
Centre de Recherche sur les Poétiques
du XIX^e siècle (EA3423)
17, rue de la Sorbonne
75005 Paris